

مجلة الفكر والفن المعاصر

# لقلعة

العدد (١٣٥) فبراير ١٩٩٤

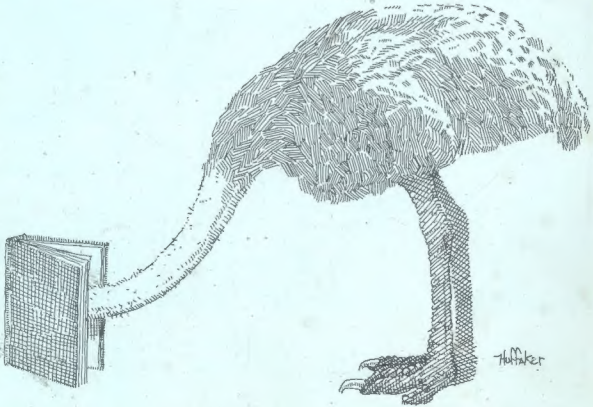
رسائل

جمال حمدان

في شبابه

ف ف ف

المسلمون والإقباط منذ عمرو بن العاص وحتى الآن





# القاخرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٣٥) فبراير ١٩٩٤

الثمن في مصر : ١٥٠ قرشاً

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكري

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفني

حامى التـونى

السكرتارية الفنية

التـرير

مهدي محمد مصطفى

التـنفـيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المـدـر

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

أحمد سلطان

العراق ١١٢٥ فلساً - الكويت ١١٢٥ فلساً - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥٠٠ فلس - سوريا ٩٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١١٢٥ فلساً - السعودية ١٥ ريالاً - السودان ٣٥٢٥ ق - تونس ٣٢٧٥ مليماً - الجزائر ٢١ ديناراً - المغرب ٤٠ درهماً - اليمن ٧٥ ريالاً - ليبيا ١٢٠ ديناراً - الإمارات ١٥ درهماً - سلطنة عمان ١٥٠٠ بيزة - غزة والضفة والقدس ١٨٧٥ سنتاً - لندن ٣٠٠ بنس - الولايات المتحدة ١٥ دولاراً

الإشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

الإشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً] :

- البلاد العربية : أفراد ٢٠ دولاراً ، مؤسسات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- أمريكا وأوروبا : أفراد ٤٨ دولاراً ، مؤسسات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاخرة - جمهورية مصر العربية - القاخرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس 754213 / ت ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة ، وتعبير عن آراء أصحابها

ولا ترد في حالة عدم النشر . المراسلات باسم رئيس التحرير .

المهاجرات ٩

الفصول والغايات ٤٧

المراجعات ٧٩

الإيقاعات والروائح ٩٧

المحاورات ١٢١

الانتشارات والتنبيهات ١٢٩

صمد

فا

إذا كنا نشكر قراء «القاهرة» الذين تضامنوا مع حملتها في الدفاع عن حرية الفكر والتعبير، فإننا نتوقف عند بعض الظواهر التي صاحبت هذه المعركة التي فرضتها علينا قوى الظلام الزاحف، حتى من أبواب البرلمان.

أولى هذه الظواهر أن هناك طليعة من المثقفين المصريين ما زالت بالرغم من كل ظروف الإحباط المستمرة، تتمتع بالمناعة ضد الخوف والياس، وتملك مقومات المجابهة الشجاعة في اللحظات الحرجة دفاعاً عن أعرق تقاليد الثقافة الوطنية.

والظاهرة الثانية أن هناك قاعدة من المثقفين الشباب تتسع هنا وتضيق هناك، لكنها حاضرة في جميع الأحوال لمساندة العقلانية والاستنارة. وهي في الأغلب قاعدة غير منظمة في الهيئات الثقافية الرسمية، وربما غير الرسمية أيضاً، إلا أن حضورها ثابت ومستمر كما يتجلى ذلك في تعاظم الاقبال على المجالات الثقافية وسلسلة «المواجهة» التي أصدرتها الهيئة العامة للكتاب.

والظاهرة الثالثة أنه بالرغم من محاصرة الأمل في المستقبل، فإن القليل من الانتصارات على الطريق

الصعب يمنح طاقة لا يستهان بها على مواصلة المقاومة. وهكذا، تشعّر «القاهرة» بالاعتزاز أنها بكتابتها وقراءتها كانت في مقدمة الصفوف التي قاتلت ببسالة في وقائع التكفير التي تورط فيها أحد أجنحة التيار السلفي (كقضية نصر أبو زيد والفتوى باهدار دم فرج فودة وتبرير أشرطة عمر عبد الكافي ... الخ). كما أن «القاهرة» لم تتزحزح عن موقعها في كشف الإقنعة المزورة لالزهاب الفكرى باسم الاعتدال والمعتدلين. لم يحرفنا عن هذه الغايات أية مهاجمات أراد البعض أن يستدرجنا إليها، وأى تجريح

نصر حامد أبو زيد



شخصى يغرى بالبعد عن الهدف. غير أن الانتصارات المحققة كالحكم العادل في قضية أبو زيد، وكاعلان رئيس الجمهورية في اجتماعه بالكتاب والمثقفين أن لا مصادرة لأي كتاب إلا بحكم قضائي هو الثمرة التي تدفع إلى الاستمرار.

والظاهرة الرابعة أن هذه الإيجابيات كلها أن ما نسميه بالطليعة ليس أكثر من مجموعة افراد، وأن ما ندعوه بالقاعدة ليس أكثر من قوى مبعثرة. وما بينهما من جموع المثقفين برهنوا على أنهم في أسوأ الظروف وأكثرها مدعاة للتوحد ما زالوا يعانون من أهوال التمزق وأوهام الشتات ويحاربون في معارك الماضي والذكريات، أو أنهم يلجأون إلى الصمت والعزلة وجلد الذات أو جلد الآخرين أو بالاستجابة لشباك الإحباط.

وهي الأمور التي تؤكد مرة أخرى حاجتنا الملحة إلى مؤسسات قادرة على حماية العقل والموهبة من التبدد، والاحتفاظ للثقافة بفاعليتها.. حتى لا نظل أسرى الشعور الذي انتاب مثقف كبير كقواد زكريا: مجرد جزر مهجورة ■

# تأملات حول مسألة

## على الشوباشي

**ق**هل هناك معارضة في مصر؟ وهل هذه المعارضة مؤهلة لتسلم السلطة بانتخابات حرة من الأغلبية الحاكمة؟ وماهى الظروف التى يمكن أن يحدث فيها ذلك؟

قد تبدو هذه الأسئلة ساذجة، لكنها إذا طرحت على الساحة السياسية، والمفروض أنها مطروحة بصفة مستمرة ما دامت هناك انتخابات رئاسية ونيابية تجرى في البلاد، فستجد أن الإجابات عليها ستختلف اختلافا شديدا باختلاف الانتماء السياسى لمن يجيب عنها، ربما باستثناء السؤال الأول. فم سواء أكان المجيب من حزب الأغلبية الحاكم أو من أحزاب المعارضة، فالجواب سيكون واحدا: نعم، هناك أحزاب معارضة. لكن الخلاف سيبدأ بعد ذلك مباشرة. فعضو الحزب الوطنى الديموقراطى سيؤكد أن أحزاب المعارضة تتمتع بالحرية التامة للعمل السياسى، وإذا كانت نتائجها فى الانتخابات العامة هزيلة فذلك لقوة الحزب الحاكم ولعجز هذه الأحزاب عن مخاطبة الجماهير. وربما نسى أن يتحدث عن أهم أسباب نتائج الانتخابات،

ألا وهو أن رئيس الجمهورية هو فى ذات الوقت رئيس للحزب الوطنى الديموقراطى.

أما إذا كان المتحدث من أحد أحزاب المعارضة فإنه سيقول إن الحكومة تزيد الانتخابات لصالح الحزب الوطنى، وإنها إذا تركت حرة فعلا، فربما فاز بها الحزب الذى يمثل، وسيقول أيضا، سأنقذ عشرات الأئمة من قانون الانتخابات، إن هذا القانون يظلم أحزاب الأقلية لصالح الحزب الحاكم.

أما السؤال الأخير، فستكون الإجابة عنه من عضو الحزب الوطنى هو أن شرط فوز حزب معارض بانتخابات عامة رهن بإدراك هذه الأحزاب لمطالب الناس واقترابهم من مشكلاتهم، لكنه فى قرارة نفسه يدرك أن فوز أحد أحزاب المعارضة بالأغلبية البرلمانية ضرب من المستحيل. وسيقول أى عضو فى أحزاب المعارضة إن فوز حزبه ممكن إذا ما جرت انتخابات حرة نزيهة لا تتدخل أجهزة الدولة فيها، وربما يضيف أن تعديل قانون الانتخابات قد يساعد على

تحقيق هذا الاحتمال.

أين الحقيقة إذن وسط كل هذه الآراء؟

هل عضو الحزب الوطنى هو الذى على حق، أم على العكس من ذلك، يوجد الحق فى جانب أعضاء أحزاب المعارضة؟

ربما كان من الصعب، بل ومن المستحيل معرفة الصواب من الخطأ فى هذا الأمر إذا نظرنا إلى المسألة وكأننا فى دولة أوروبية، تطور فيها نظام تعدد الأحزاب والانتخابات الدورية التى تتناوب الأحزاب المختلفة من خلالها الحكم، نتيجة لتطورها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى وكانعكاس لهذا التطور. فمصر الحديثة - بل وعدد من دول العالم الثالث - نقلت نقلا حرقيا نظاما ليس ولید تطورها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى، رغبة منها فى الانتقال بجمعها إلى العصور الحديثة. وفشل النظام المسمى بالديموقراطى فى دول العالم الثالث يرجع إلى هذا السبب، وليس إلى الفكرة التى ترددها الأغلبية

# المعارضة فى مصر

طرحناها إذا نظرنا إلى الأمور نظرة تتسم بالشباب، بمعنى أن نبني حكما على أساس النظر إلى الأوضاع السياسية فى مصر فى حالة ثباتها بدون أن نربطها بتاريخ مصر السياسي منذ أقدم العصور. فالتاريخ السياسي فى مصر هو أقدم تاريخ سياسي فى العالم، تطور باستمرار بتغير نظم الحكم، سواء أكانت محلية أم قائمة من الخارج. وعلى الرغم من هذه التطورات، إلا أن هناك قواعد تملئها الطبيعة الخاصة لمصر، تلعب جميع أنظمة الحكم التى عرفتها البلاد بطابع خاص، لا تشبهها فى ذلك أية دولة أخرى فى العالم.

فمصر تكاد تكون الدولة الوحيدة فى العالم التى لم تعرف تقريبا تجزئة ترابها الوطنى وتقسيم بين عدة دويلات أو مقاطعات متنافسة أو متقاربة. كانت مصر منذ أقدم العصور، بل وقبل تاريخ الأسرات على الأرجح، دولة موحدة تحت حكم جهاز بيروقراطى واحد، يمارس سلطاته من عاصمة واحدة، يمتد نفوذها من أقصى شمال البلاد إلى أقصى

ويمكننا أن نضرب عشرات وعشرات الأمثلة الأخرى فى هذا الصدد. وقد ثبت بما لا يدع مجالا للشك أن تعدد الأحزاب والانتخابات الحرة النزيهة تعد ضمانا للديموقراطية فى الدول المتقدمة منها. طالما كانت الأحوال الاقتصادية والسياسية والاجتماعية مستقرة، أما إذا حدثت أزمة طاحنة فى أى من هذه المجالات فإن الديموقراطية قد يضرب بها عرض الحائط وليس بعيدا عن أنهالنا الانقلاب العسكى الذى أتى بالجنرال نجول إلى الحكم عام ١٩٥٨ بعد هزائم فرنسا فى الهند الصينية والجزائر، ومحاولة الانقلاب الفاشلة التى أقدم عليها الكولونيل أوليفر نورث بعد هزيمة أمريكا فى فيتنام وفشل محاولة إنقاذ الرهائن الأمريكيين فى إيران وفضيحة إيران جيت. لم تكن هذه المحاولة الأخيرة مجرد عمل إحمق، كما حاولت الصحف العربية الإيحاء به، وإنما كانت عملا مخططا شارك فيه عدد لا بأس به من الضباط الأمريكيين، أجيلا للتقاعد بعد اكتشاف الأمر. كذلك لا يمكننا أن نجيب عن الأسئلة التى

الساحقة للمثقفين فى هذه الدول (نقلا عن مثقفى العالم الغربى بالطبع)، التى تزعم أن هذه المجتمعات غير مؤهلة للديموقراطية.

ولا شك أن نظام تعدد الأحزاب والانتخابات الحرة فى المجتمعات الغربية هو خير ضمان لقيام نظام سياسي ديموقراطى، ولكنه ليس هو الديموقراطية. وخير دليل على ذلك أن النظامين الفاشى فى إيطاليا والنازى فى ألمانيا جاء نتيجة انتخابات حرة لا تزوير فيها، ولو أجرى موسوليني أو هتلر انتخابات بعد ذلك لكانا بها فوزا ساحقا. كذلك نرى اليوم موجة معاداة الأجانب فى جميع الدول الأوروبية بلا استثناء، ومعاملة الأجنبى وكأنه كائن من جنس مخطط، كما نرى معاملة إسرائيل - وهى الدولة المتعددة الأحزاب - التى تجرى فيها انتخابات حرة فى موعدها الذى يحدده الدستور للعرب الذين يحملون الجنسية الإسرائيلية منذ عام ١٩٤٨، ناهيك عن معاملتها لسكان الأراضى المحتلة. أين هى الديموقراطية فى هذه الأمثلة؟

جنوبها، لا يخرج عن طاعته إقليم واحد. وطوال تاريخ مصر، حدثت تمردات عديدة على السلطة المركزية، وخاصة في الوجه القبلي. لكن أيا من هذه التمردات لم يدم طويلا، بل سرعان ما كان فرعون قسوى يصل إلى الحكم ويقضى على حركة التمرد. وعلى العكس من ذلك كان المصريين يبدؤون حركات المقاومة للفرعون الأجنبي من مصر العليا. يجمعون قواتهم هناك حتى يشتد عدوها ويؤخفون إلى الشمال لتخليصه من نير الاحتلال. فعندما احتل الهكسوس مصر مثلا، شكل أحد الأمراء جيشا في الصعيد، ثم زحف على الشمال وقاتل الغتصيين، وقتل أثناء الاشتباكات وأنهى الأمر بأن حرر ابنه أحسن البلاد من الهكسوس. كذلك انسحب أمراء الممالك إلى صعيد مصر عندما احتلها نابليون بونابرت، وظلوا يقارعون الاحتلال الفرنسي إلى أن رحل عن البلاد.

والسبب في هذا الوضع الخاص يرجع بالطبع إلى أن مصر بلد قام اقتصاده منذ أقدم العصور على الزراعة. لكنه في ذات الوقت بلد لا يكاد يعرف الأمطار. لذلك كان لابد من الاعتماد على مياه النهر، ومياه النهر وحدها. ولم يكن من الممكن استخدام مياه النهر بطريقة عشوائية، بل كان لابد من تنظيم الري والصرف. كذلك لم يكن من الممكن تنظيم الري والصرف بصورة مجزأة، أي أن ينظم كل إقليم ريه وصرفه في استقلال عن باقي الأقاليم، لأن الأقاليم التي توجد في مصر العليا كانت ستستحوذ على المياه اللازمة لها بحيث لا يتبقى لمصر السفلى أية مياه، بالإضافة إلى أن السيطرة على مياه النهر كانت تحتاج إلى إقامة الجسور وصيانتها بصفة منتظمة على طول المجرى. لذلك كان لابد من وجود نظام مركزي يقوم بشق الترع والقنوات

وإقامة الجسور، وصيانة كل هذه المنشآت، وتوزيع المياه بالعدل على سكان الودى، شماله وجنوبه. وكان لابد لهذه السلطة من جهاز إداري وفني للقيام بمهامها، ومن جهاز سياسى تستطيع عن طريقه مخاطبة الناس وإقناعهم بسياساتها، وأخيرا من جهاز قسوى تستطيع به فرض احترام قراراتها وضمان تنفيذها.

وقد تشكل الجهاز الأول من أجيال وأجيال من المهندسين العظماء، الذين استطاعوا ترويض النهر تماما، بل والتنبؤ بما سيكون عليه حاله، ووضعوا التقويمات الزمنية الدقيقة لمعرفة دورات النهر، وأقاموا السدود وشقوا الترع والقنوات وأقاموا الجسور، بل واستطاعوا بنمو قدراتهم الهندسية إقامة المصروح العظيمة من المعابد والمقابر التي تقف شاهدا على نبوغهم في فنون الهندسة المختلفة. وضم هذا الجهاز أيضا الكتبة والمحاسبين والإداريين والقانونيين الذين طوروا علومهم بحيث حصروا كل صغيرة وكبيرة في البلاد ودونها، ووضعوا للإدارة قواعد عملها، وكتبوا هذه القواعد.

أما الجهاز السياسى فكان يتكون من فئة الكتبة، الذين يعدون في مصر القديمة همزة الوصل بين السلطة والشعب. وقد ابتكر هؤلاء الكتبة وعلماء فاضلاء من الآلهة، يعدون المثل الأعلى الذى يحتذى به الشعب، وصاغوا الأساطير التي تعبر عن سياسة الدولة عن طريق حكايات الآلهة، بحيث يعتقد عامة الناس أن ما تتولاه الدولة أوامر إلهية.

أما الجهاز الثالث والأخير، فهو يتكون من الشرطة والجيش. ولذا كانت طبيعة وظيفة الجيش تختلف عن طبيعة وظيفة الشرطة، إلا أن الجهازين كان

الهدف منهما حماية النظام، الجيش ضد أى عدوان خارجي، والشرطة لضمان تنفيذ سياسة الدولة والضرب على يد كل من يحاول الخروج عن طاعته.

وكانت هذه الأجهزة الثلاثة تشكل الهرم القوي، أى الذى يمثل قمة الهرم الأكبر، وهو المجتمع بأسره. وعلى رأس هذا الهرم القوي كان يتربع فرعون. فقد كان فرعون ومجموعة من مستشاريه يشكلون قمة هذه الأجهزة الثلاثة مجتمعة.

فالشكل الهرمى الذى استخدمه قدماء المصريين في البناء إذن ليس مجرد شكل هندسى، لكنه تعبير عن فلسفة كاملة لتنظيم المجتمع، نابعة من طبيعة هذا المجتمع، وهندستها الأسس إدارته بالقصى كفاءة ممكنة.

وهكذا تركت طبيعة وادى النيل، وطبيعة الاقتصاد الناتج عن طبيعة الودى، بصماتها على كل نواحي الحياة في مصر، وأصبح كل شيء هام يتم في نطاق هذه الأجهزة الثلاثة، التي أضحت تشكل بمرور الزمن جهازا بيروقراطيا واحدا، تربط بين كل أطرافه مصلحة أكيدة في استمرار الأوضاع على ما هي عليه. بل إن تأليه فرعون نفسه أصبح ضرورة، لأن أصغر موظف في جهاز الدولة بات يستمد نفوذه من فرعون ذاته، بصفته رأس الجهاز الذى يتبعه هذا الموظف. فإذا اتفق الجهاز البيروقراطى للناس أن فرعون إله طاعته واجبة، يصبح أى موظف يعمل في الجهاز البيروقراطى وكأنه يعمل بتفويض من فرعون نفسه، أى بتفويض إلهي، ولا يستطيع أحد مجرد مناقشته. وهكذا أصبح تأليه الحاكم في مصر تقليدا أرساه وبصر عليه الجهاز البيروقراطى الذى يسير أمور الدولة، لكن ظهور الأديان السماوية جعل تأليه



الحاكم ضرباً من الكفر. وتحاول الجهاز البيروقراطي على ذلك بأن أصبح يصر على إقناع الشعب، بل والحاكم نفسه، أنه أعظم العباقة، وأن مصر ستتنبئ ويعمها الخراب إذا تخلى عن قيادتها.

وقد اضطر الإسكندر الأكبر، الذي غزا نصف العالم المعروف في عصره واحتله، أن يذهب إلى واحة سيوة لكي ينصبه كبير كهنة آمون فرعونا على مصر، حتى يخضع له المصريون، مع أنه لم يفعل ذلك في أية دولة أخرى من تلك التي فتحتها. كما اضطر خلفاؤه البطالسة، الذين لم يكونوا يتكلمون لغة أهل البلاد، إلى اعتبار أنفسهم فرعنة، تبناً لكل تقاليد الفرانة.

فالجهاز البيروقراطي الذي يتربع على قمة الهرم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في البلاد كان من القوة بحيث يستطيع أن يتخلص من فرعون الذي لا يدافع عن مصالحه. ولعل الملك اخاتون خير مثال على ذلك. فقد حاول اخاتون أن يحطم الجهاز البيروقراطي القائم ليضع مكانه جهازاً من صنعه هو. وذلك اقتناعاً بفكرة احادية الإله فاقام ديانة جديدة، وسمى للقضاء على كهنة آمون وإجراء تغييرات هامة في الجهاز البيروقراطي. وقد نجح إلى حد ما لأن جانباً من الجهاز البيروقراطي وقف إلى جانبه ضد كهنة آمون الذين كان نفوذهم قد استشرى ويبدأ يطغى على نفوذ الإدارة والجيش. لكن الجهاز القديم استطاع أن يقاومه، بل ويضم والدته الملكة تاي إلى صفوف المعارضة. وبمجرد أن مات (أو قتل) عادت الأمور إلى ما كانت عليه أول الأمر، مع تقديم كهنة آمون بعض التنازلات لرجال الإدارة والجيش. فالجهاز البيروقراطي يؤله فرعون طالما هو يدافع عن مصالحه، لكنه يتخلص منه بطريقة أو أخرى إذا حاول أن يحد من نفوذه أو يقتتس على مصالحه.

وقد حدث شيء مشابه مع الحاكم بأمر الله الفاطمي، إذ إنه ظن أنه أقوى من الجهاز البيروقراطي الحاكم، فبدأ في اتخاذ قرارات ضارياً عرض الحائط برجال الحكومة وأرائهم. ومن جهة أخرى فإن بعض قراراته كانت تؤثر بغرباتها في هيبة النظام الحاكم. وهذا أيضاً مالا يمكن أن يتقبله رجال الحكم في مصر. لذلك ولأنه استطاع أن يجند حوله عدداً من الأتباع الذين آمنوا بما يدعيه من قدرات خارقة، فقد قتل بطريقة غامضة، وأخفيت جثته حتى لا يصيب قبره مزاراً لأشياءه.

وقد عبر الأستاذ توفيق الحكيم عن الفكرة التي يروج لها الجهاز البيروقراطي في مصر منذ بداية تاريخها، عن أهمية قمة الهرم في روايته «عودة الروح» عندما قال في الحوار الطويل الذي أجراه عالم الآثار عن «روح مصر التي يجسدها دائماً زعيم»، إن مصر «إذا وجدت الزعيم (أي فرعون)، الذي يستطيع قيادتها، فإنها تستطيع تحقيق المعجزات، لكن الحقيقة هي أن الجهاز البيروقراطي في حاجة إلى زعيم يستطيع إقناع الشعب بزعامته، حتى يمكن لهذا الجهاز أن يلعب دوره في قيادة البلاد وفقاً لمصلحته، مستغلاً بفرعون في الزمن الغابر، وبالزعيم في العصور الحديثة. وإذا كان الكثير من القناعات القديمة قد تبدل في العصور الحديثة، فإن شيئاً منها يبقى إذا كانت الأسس التي يقوم عليها لا تزال قائمة. فمصر لا تزال حتى اليوم مجتمعاً زراعياً يعتمد على الري باستخدام مياه النهر. هذا الأساس الذي تقوم عليه فلسفة الهرم لا يزال يحكم اقتصاد البلاد. لذلك، فمن الصعب التخلص نهائياً من فكرة الجهاز البيروقراطي الشروع على مكان القمة من البناء الهرمي.

لكن تقدم الأفكار الديمقراطية في العالم، وتطور علوم الاتصال ونمو وسائل الإعلام، اتاحت للطبقات السفلى من البناء الهرمي في مصر، معرفة أشياء كانت تجهلها تماماً من قبل. لذلك فإن مشاركتها في الحياة السياسية للبلاد تزداد، لكنها حتى الآن، وبصفة عامة، لا تزال في مرحلة الترقب الحذر. لقد كانت الطبقات السفلى في البناء الهرمي منذ التاريخ القديم وحتى وقت قريب، تشعر بفريرتها التي أرفقتها وصقلتها تجارب مئات الآلاف من السنوات، أن الحياة في مصر مستحيلة بدون حكومة قوية تنظم الري والصرف. وإذا كانت هذه الحكومة تمثل من يستغلون ويسرقون عرق وتحميهم وتضرمهم عليه، فإنها مع ذلك شر لا بد منه، إذ إن الحياة في الغائقة أفضل من الموت جوعاً. وهكذا رسخ في وجدان المصريين منذ قديم الزمان أن الخدمة في الحكومة هي أعظم ما يطعم فيه الإنسان (إن فاتك الميرى انمرغ في ترابه)، وإن طاعة الحاكم العمياء، بل وتعلق، هو من حسن السياسة (إذا رحت بلد بتعبد عجل، حش وارميله... والى يتجوز أمى اقوله يا عمى... إلخ)، وهناك أمثلة أخرى كثيرة كان المصريون يرددونها إلى وقت قريب جداً توضح أن الذي يستطيع خداع الحكومة جدير بالاحترام. وقد لاحظت في أوروبا وأمريكا، بل وفي الدول العربية الأخرى، أن جريمة التهرب من الضريبة تشين مرتكبها في المجتمع، وتعد من جرائم الشرف. أما في مصر، فإن الذي ينجح في التهرب من الضريبة يفخر بذلك، ويظهر الناس إليه على إنه ماهر ذكي. فالحكومة في مصر، وإن كانت مرغوبة ومرهوبة في آن واحد، إلا أن خداعها يعد نوعاً من الذكاء.

لذلك، فمنذ دخل النظام الحزبي مصر، لم تستطع أحزاب المعارضة أن تصبح أحزاباً جماهيرية بمعنى الكلمة، بل ظلت دائماً هامشية. فجماهير الناس لا تصدق أن حزبا معارضا يمكن أن يحكم البلاد لجرد أنه حصل على أعلى نسبة في انتخابات عامة، إذ إن السلطة في رايهم لا تنتقل إلا بوفاء فرعون أو قسطة أو الإطاحة به بثورة شاملة أو بانقلاب عسكري. ومن الصعب جدا إقناعهم أن صناديق الاقتراع يمكن أن تنقل السلطة من حزب لآخر. الهامشية التي تعاني منها أحزاب المعارضة حاليا ليست إذن - في الجانب الأكبر منها - بسبب تقصير هذه الأحزاب، وإنما سببها هو انصراف الناس عنها لانتعاشهم بعدم جدوى عملها السياسي. ولا فضل للحزب الوطني الديموقراطي في النسبة الكبيرة التي يحصل عليها في الانتخابات (فهو بلا شك سيكتسح أي انتخابات حرة حقا ستجرى في البلاد لذات الأسباب ويفرض أن الانتخابات التي جرت قبل ذلك لم تكن نزيهة مائة في المائة)، فالصصريون ينتخبون بصفة عامة، بصورة شبه تلقائية مرشحي الحكومة.

هذا الموقف من الأغلبية الساحقة للمصريين، الذي قد يبدو لأول وهلة، موقفا غير واع لشعب غير مثقف، كما يحلو للبعض أن يقول، كان في الحقيقة تعجييرا حكيما جدا عن رأي جماهير الشعب في مسألة السلطة. فما الفائدة من تبديل أشخاص بغيرهم إذا انتهج الحكام الجدد نفس السياسة التي كان أسلافهم ينتهجونها؟ ليس تاريخ مصر

هو تاريخ حكومات دافعت دائما عن مصالح الفئات التي خرج منها الحكام، أي طبقة ملاك الأرض؟ وتغير أشخاص الحاكمين لم يبدل هذه السياسة منذ الأزل، فما الحكمة إذن في تغيير الحكومة؟

لكن التطور الذي شهده العالم، وخاصة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. والتقدم الهائل الذي طرأ على وسائل المواصلات (مثل الطائرات النفاثة) ووسائل الاتصال (انتشار التليفون والتلغراف والتلفزيون والتلكس والفاكس وشبكة الأتار الصناعية التي تغطي الكرة الأرضية كلها، والآن الحاسبات الإلكترونية)، وما صاحب ذلك من سرعة انتقال المعلومات واتساع قاعدة الرأي العام، ومطالبت بالتدخل في مناطق مختلفة من العالم لصالح حقوق الإنسان والديموقراطية (وإن كان كل ذلك يتم الآن باسم القوة العالمية الكبرى المسيطرة على مقادير العالم، فإن ذلك الوضع مؤقت جدا وإن يدوم طويلا)، كل ذلك يجعل من المناسب الآن نبذ هذا الموقف السلبي الذي كان مفهوما في الماضي، ومحاولة المشاركة الإيجابية في الحياة السياسية لإحداث تغييرات مستمرة في اتجاه مزيد من العدالة الاجتماعية لصالح جميع الفئات، حتى تلك التي تغل خطأ أن مزيدا من العدالة ليس في صالحها.

ويشور تساؤل هام جدا أمام هذا التحليل، إذ كيف يمكن أن تحكم مصر منذ أيام الفراغة بجهاز متعاسك ويدون معارضة له، ولا يحدث انفجار يحطم هذا الجهاز؟

الواقع أن هذا الجهاز أدرك منذ نشأته - بل وكأن هذا الإدراك على الأرجح أحد الأسس التي بنى عليها هذا الجهاز - أن أي ضغط لابد وأن يولد انفجارا بالضرورة. كذلك فإن تطابق مصالح جميع الفئات المشاركة في السلطة تطابقا تاما يعد من المستحيلات. لذلك فقد سمح هذا الجهاز بالمعارضة في داخله، بشرط واحد، هو أن تكون أية معارضة في إطار الولاء التام للجهاز الحاكم. المعارضة في الرأي إذن ممكنة على أوسع نطاق، ولكن بشرط الولاء المطلق للجهاز الحاكم، كان ذلك صحيحا أيام الفراغة، وهو صحيح حتى اليوم. ففي إطار الجهاز الحاكم، هناك الموقف الرسمي، وهناك من يعارضون هذا الموقف الرسمي، بل وأحيانا من يقاومونه، ربما من منطلقات مختلفة، ولكن يجمعهم في النهاية الولاء للسلطة الحاكمة.

وهكذا فإن المعارضة الحقيقية في مصر - وسواء أكانت على يمين السلطة أو على يسارها هي من داخل السلطة فهذه المعارضة هي التي تستطيع، من موقعها في السلطة وبسببه، أن تؤثر في مسار الأمور. أما المعارضة من خارج السلطة، فهي حتى الآن هامشية.

لكن هذا الوضع الناتج عن طبيعة الاقتصاد المصري منذ التاريخ القديم، أصبح الآن باليسا ولم يعد يصلح للتطورات التي تشهدها الممارسة السياسية في العالم، ولعل تطور الاقتصاد المصري يخلق واقعا جديدا يجعل تغيير هذا الوضع ممكنا. ■

# المواجحات

## التواصل - الإنقطاع.. أنا والآخر

١٢ التواصل الحضارى وأزمة العموية ، لطفي عبد الوهاب يحيى. ٢١ التداخل

الحضارى والإستقلال الفكرى ، عرض ، فتحى عامر . ٢٧ مرايا الذات والآخر ،

نموذج ترستان تودوروف. ٢٨ تحديات البحر الأبيض ، نجدى سفير . ٤٢

إعادة خلق البحر الأبيض المتوسط ، بول بالتا . ترجمة : كامليا صبحى.

أما محمد حافظ دياب فيتناول حالة  
الفكر «توفستانت تودوروف» الروسي  
الأصل البلغاري المولد والذي عاش في  
فرنسا منذ ما يقرب من ربع قرن من  
زاوية ما يسميه «سؤال الذات والآخر»  
حيث خاض تودوروف إحدى أهم  
التجارب النفسية والوجودية التي يمكن  
أن تتاح لشخص في محاولته نفخ إرث

فتحي عامر يعرض كتاب مجدى  
يوسف «التداخل الحضارى والاستقلال  
الفكرى» مؤكداً على أن جوهر القضية  
هنا هو إشكالية النهوض والعلاقة مع  
الآخر (الغرب) وهى القضية التي شكلت  
جُل نشاطات النخبة المفكرة فى بلادنا  
منذ بدايات نهضتنا الحديثة.

**ق**ا نعرض هنا لفكرة واحدة تدور  
كلها حول «التواصل، الانقطاع،  
الآنا - الآخر» حيث يرى لطفى عبيد  
الوهاب أن التواصل بمعناه الحضارى  
هو الخط الذى تقع على امتداده التجارب  
الحضارية للمجتمع فى العصور المتعاقبة  
التي مر بها، بحيث تشكل هذه التجارب  
مساراً تاريخياً مستمراً.

## التواصل — الانقطاع



للماضى والأيدولوجيا السابقة (الليبنية والمسيحية معا) لينحاز الى غرب ليبرالى معاصر، لكنه فى قرارة نفسه مازال يعانى المواجهة بين البلغارى والمتفرنس، بين التترىد والتوحد، أو باختصار بين الذات والآخر.

ويكتب الأستاذ الجزائرى نجدى سفير مداخلته (قدمها أساسا فى ندوة

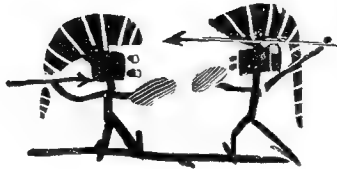
دارت حول التبادلات الثقافية بين ضفتى البحر المتوسط - باريس - ١٥ - ١٦ يناير ١٩٩٣) «إسهام فى تحليل مجموعة التحديات التى تواجه ضفتى البحر المتوسط معتمدا على نظرة شمولية ذات صبغة عالمية مبينا الجوانب الإيجابية والآخرى السلبية القائمة أساسا بين فرنسا وبلاد المغرب العربى.

ومجلة النظر الغربىة يمثلها هنا، أيضا، بول بالتا فى دراسته التى يرى خلالها أن هناك تحولا ملحوظا فى العلاقة بين دول شمال البحر المتوسط ودول جنوبه، ويراه تحولا حقيقيا نحو الأفضل بفضل جهود تبذل على صعيد المنظمات الإقليمية ودول المغرب، ومن خلال المنظمات غير الحكومية.

## أنـا والأخـر



# التواصل الحضارى



**ف**ربما لا اجاوز الحقيقة كثيرا إذا قلت إن الحديث عن أزمة الهوية قد أصبح معنى واردا في حياتنا اليومية. سواء المعنى في صورة هذه التسمية بالتحديد أم جاء في تسميات أخرى قد تختلف عنها بدرجات متفاوتة ولكنها تظل مع ذلك تدور ضمن إطارها. ونحن نتحدث من خلال هذا المعنى عن أشياء متعددة قد تتخذ شكل الحديث عن التقدم والتخلف، وقد تكون عن المقارنة بين مجتمعنا والمجتمعات الأخرى، أو عن أحوال مجتمعنا بين اليوم والأمس، أو عن وضعنا ضمن ما أصبح يعرف باسم «النظام العالمى الجديد»، أو عن تغير إقليمي وشيك نعرف أنه قادم ولكنها نتوجس منه من حيث أننا لا نعرف حدوده أو التداعيات المترتبة عليه. ويزداد هذا المعنى وقعا حين نرى من حولنا ما يمكن أن نسميه حالة التغير العنيف السريع التى يمر بها العالم الآن والتى تشكل فيها مجتمعات كانت متناحرة حتى وقت غير بعيد ، بينما تنفك أو تتناحر مجتمعات كانت تشكل كيانات متماسكة بالأمس القريب.

والدراسة الحالية محاولة للربط بين الهوية - ومن ثم بين أزمة الهوية أو ما يشعر به أفراد المجتمع من تخلف في الانتماء إلى مجتمعهم من حيث إن هذا المجتمع قد فقد دوره أو تأثيره الإيجابي سواء على الصعيد الداخلى أو على صعيد العلاقات الخارجية - من جهة وبين ما يمكن أن نطلق عليه اسم «التواصل الحضارى» من جهة أخرى . وأود قبل الحديث عن هذه الرابطة أن أحدد ما أعنيه بهذا التواصل .

إن التواصل الحضارى هو الخط الذى تقع على امتداده التجارب الحضارية للمجتمع فى العصور المتعاقبة التى مر بها ، بحيث تشكل هذه التجارب «بما فيها من إنجازات أو تراجع عن الإنجاز» مسارا تاريخيا مستمرا ، تؤدى من خلاله كل تجربة إلى التى تليها وتسهم فى مقومات ظهورها - وليس مجرد مفردات حضارية لا يربط بينها سوى التتابع الزمنى . وفى سبيل التعرف الكامل على مغزى التواصل الحضارى للمجتمع وعلى علاقة هذا التواصل بهوية هذا المجتمع أو ما قد

يشعر به أبنائه من أزمة فى هذه الهوية ، ربما كان من المناسب أن أشير فى بداية الحديث إلى لغة التواصل الحضارى وإلى قيمته بالنسبة للمجتمع من حيث إدراكه لهويته وتعرفه عليها بشكل إيجابى . وأبادر هنا فأقول إن الأمثلة التى سأقدمها فى التدليل على ما سأعرض له من أفكار أو تصورات سأأخذها من التجارب الحضارية للمجتمع المصرى وإن كنت سأورد فى بعض الأحيان تجارب من العالم العربى فى عمومه أو من خارج العالم العربى إذا وجدت فى ذلك ما يسهم فى توضيح ما أحاول أن أقدمه .

وفى صدد الاقترب من مضمون التواصل الحضارى أود أن أذكر فى البداية أن شخصية أى مجتمع هى بالضرورة نتيجة تفاعل مستمر بين ثلاثة أبعاد : أولها هو العنصر البشرى الذى يشكل قوام المجتمع ، بما يشمل عليه هذا العنصر من تكوينات أو انتماءات طبقية أو سياسية أو عقائدية أو غيرها ، والثانى هو البعد المكانى أو البيئة التى يوجد فيها المجتمع بكل ما يتصل بها

## لطفى عبد الوهاب يحيى

\* أستاذ تاريخ الحضارة - جامعة الإسكندرية.

مقومات تماسكها) أن تمارس وجودها بشكل فاعل في قدر من الأمان ، وإذا أحسنت المناورة في ساحة هذا التوازن . أما بعد أن أصبحت إحدى هاتين القوتين وهي الولايات المتحدة، تشكل القطب الأبعد في النظام العالمي فإن ساحة التوازن السابق - ومن ثم مساحة المناورة المترتبة على هذا التوازن - لم تعد قائمة .

وأرد أن أسارع هنا فأقول إن هذا الحكم العام قد لا يكون بالضرورة جامعا مانعا . ولكنه شأن أية أحكام عامة ، يفرض بالضرورة لقدر من التحفظات والتحديدات . وعلى سبيل المثال فإن هناك التكتل الأوروبي الذي يسير بخطى ثابتة نحو وحدة الإرادة ووحدة العمل في المجال الدولي رغم الصعوبات التي تكثر في بعض التفاصيل المتصلة بذلك في بعض الأحيان . كذلك هناك المنافسة الاقتصادية العادة القائمة حاليا بين اليابان التي فرضت نفسها كقوة اقتصادية على السوق العالمية وبين الولايات المتحدة . ثم هناك بطبيعة الحال

بالضرورة إلى الشعور الإيجابي أو الوعى بالكيان .

وإذا كان الوعى بالكيان أمرا على قدر كبير من الأهمية في كل المراحل التاريخية حتى يضاف المجتمع على تماسكه . فإن هذه الأهمية تتضاعف بصفة خاصة في المرحلة التي نعيشها الآن لسببين رئيسيين يمكن أن يؤدي إلى انتشار هوية أى مجتمع يتقاسم أو يعجز أو يتخلف عن الحفاظ على تماسكه . وأول هذين السببين هو ظهور اتجاهات السيطرة الهائلة (أو على الأقل احتمالات ذلك) في ظل النظام العالمي الجديد ، من جانب قوة عظمى واحدة لا تواجه خوفا أو تحديا من جانب قوة عظمى أخرى . سواء في الفترة الحالية أو في المستقبل المنظور .

وفي هذا المجال فإن النظام العالمي الثنائي الذي فرض وجوده وظروفه على العالم منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الثمانينيات أوجد نوعا من التوازن الرديء بين القوتين العظمى إلى حد كبير ، أمكن في ظله للكيانات الصغيرة (وبخاصة تلك التي تعى

من موقع وخواص وموارد، والثالث هو البعد الزماني أو ما يمكن أن نسميه بالبيئة التاريخية أو التطور الذي شهده المجتمع عبر تجاربه الممتدة على المراحل التاريخية التي مر بها - وهي التجارب التي تشكل في محصلتها الأخيرة حضارة المجتمع<sup>(١)</sup> .

والدراسة الحالية تتعلق بهذا البعد الأخير من أبعاد المجتمع ، وهو المنظور التاريخي الذي يستهدف التوصل إلى أمرين يقود أحدهما إلى الآخر : الهدف الأول هو طرق التعرف على التجارب الحضارية للمجتمع وما يربط بينها من مرحلة إلى مرحلة من حيث هي مسار مستمر - وهكذا نستطيع أن نميز الخط البياني للتواصل الحضاري الذي أسلفت الإشارة إليه . أما الهدف الآخر والنهائي في هذا المجال ، فهو تمييز الاتجاهات التي اتخذها المجتمع في هذه التجارب الحضارية والتي كانت نتيجتها تحديد هذا المسار . ويتميز هذه الاتجاهات وهذا المسار نكون في الواقع قد تعرفنا على الشخصية أو الهوية الحضارية لمجتمعنا - وهو تعرف يؤدي

الكيان الصيني بقوة البشرية الهائلة وإمكاناته المادية التي لا تزال موضوع تكون وتوجهاته السياسية التي لا يمكن التنبؤ بها حتى الآن بشكل محدد المعالم وفى ضوء كل هذا فمن الواجب أن تؤثر واحدة أو أكثر من هذه القوى على أحادية الاحتكار الأمريكى لنقطة الارتكاز فى النظام العالمى الجديد .

على أن هذا الأفق المستقبلى لا يزال بعيداً عن الوضوح بقدر كبير . كذلك فإنه من المستبعد ، على الأقل حسب التصورات الحالية ، أن يعود العالم إلى نوع التوازن الذى فرضته ثنائية النظام العالمى السابق (وهو التوازن الذى رأينا أنه كان يهيئ للدول الصغيرة فرصة المناورة) ، إذا افترضنا وصول قوة أو أكثر من القوى المضار إليها إلى مركز التأثير فى التوجيه العالمى . ذلك أن الثنائية التى انتهت بنهاية الاقتصاد السوفيتى كانت قائمة على أساس من قطبين «متناقضين» بالضرورة من حيث تصورات كل منهما للقيم التى تحكم كل جوانب الحياة ابتداء من السياسة والاقتصاد وانتهاء بالعقيدة والفن وضرورة كل ما بينهما ، ومن ثم فإن أى توافق كان يتم التوصل إليه أحياناً بين هذين القطبين لم يكن من الممكن أن يكون ذا طبيعة دائمة، وإنما غاية ما يمكن أن يصل إليه هو أن يكون مرحلياً وتكتيكياً مهما طال أمده أو تعددت جوانبه . ذلك أن كلاً منهما كان يعمل من خلال تصور عالمى إيديولوجية حدد تطبيقاتها فى حدود العالم بأسره ، ومن ثم فهو يسعى إلى تصديرها إلى كل المناطق الممكنة بكل الطرق المتاحة ، ويرى أن المسألة فى جوهرها إنما هى مسألة وقت (بغض النظر عن طوله) قبل أن يزعج إيديولوجية القطب الآخر من الساحة العالمية بشكل كامل.

أما الآن، وفى غياب أى تناقض طبى إيديولوجى فاعل فى حدود

المستقبل المنظور، فإن أى تغيير فى أحادية النظام العالمى الحالى إنما سيكون من نوع الباراة فى سبيل الحصول على مساحة مؤثرة ضمن موقع السيطرة (اقتصادياً أو سياسياً أو أمنياً) على النظام العالمى، وذلك ضمن مفهوم المشاركة التى يسعى كل شريك فيها إلى التميز على شريك أو شركائه وليس من منطلق الخصومة التى يسعى كل طرف فيها إلى التصفية الإيديولوجية للطرف الآخر - ومن هنا لا يصبح للمجتمعات الصغيرة فى ظل هذا التصور إلا أحد وضعين : إما التبعية الكاملة للقوة الكبيرة الواحدة إذا استمرت (أو إحدى القوى المشاركة فى النظام العالمى الواحد إذا حدث تغيير)، وإما الاعتماد على الإمكانيات الذاتية لكل من هذه المجتمعات والتى يمكن أن يفاوض من خلالها على بقائه خارج دائرة التبعية المطلقة. ونقطة البدء للارتفاع بهذه الإمكانيات تتمثل دون شك فى القوى بالكيان الذى يشكل قوة التماسك الرئيسية فى أى مجتمع.

■

وأترك الحديث عن النظام العالمى الحالى بوصفه سبباً أو تحدياً رئيسياً يدفع المجتمعات الصغيرة إلى التعرف على مواطن التواصل فى مسارها الحضارى كوسيلة إلى الوعى بكيانها، وانتقل إلى الحديث عن سبب أو تحدٍ آخر يدفعنا إلى مزيد من الاهتمام بهذا التعرف بالتواصل الحضارى لاجتماعنا . وهذا السبب يكمن فى المحاولات للمستعمرة التى يتعرض لها مجتمعنا بهدف طمس تراثه الذى يمثل ثقافته (بمعنى أسلوب فكره وحياته) عبر العصور ، وذلك عن طريق التعتيم على هذا التراث أو تشويهه أو السطو عليه ونسبته بشكل كامل أو جزئى إلى آخرين أو إلى أصحاب هذه المحاولات

أنفسهم فى بعض الأحيان والمغزى الكامل للتراث النفسانى هو أنه بعد أساسى من أبعاد كياننا سواء على الصعيد الداخلى أو الصعيد العالمى. وفيما يخص الصعيد الداخلى فإن هذا التراث يشكل تجسيداً لحقيقتنا الحضارية التى تضع أمام أعيننا بصفة دائمة ما قمناه من إنجازات عبر مراحل تاريخنا . ومن خلال ذلك نشعر أننا كنا قادرين على الإنجاز فى السابق ومن ثم فنحن نملك القدرة على الإنجاز فى الحاضر وفى المستقبل . أما على الصعيد الخارجى فإن التراث معناه أننا أصحاب دور فى التطور الحضارى العالمى، وذلك من حيث أننا قمنا ما مرحلة أو مراحل من هذا التطور ما أسهم فى وصوله إلى ما وصل إليه الآن وهو أمر لا يمكن تجاهله أو التقليل من ثقته فى ميزان التقدير الأدبى العالمى إذا عرفنا كيف نحسن إبرازه - ونكون بهذا قد حصلنا على الاعتراف بكياننا الحضارى على خريطة العالم وفى وقتنا الحالى الذى حصلت فيه بعض المجتمعات على هذا الاعتراف بقرائن أقل بكثير من تراثنا ، لمجرد أن أبناء هذه المجتمعات عرفوا كيف يسوقون تراثهم فى سوق التقدير العالمى عن طريق التخطيط العلمى والإعلامى الجيد.

والحديث فى مجال محاولات الطمس لتراثنا سواء على المستوى المصرى أو على المستوى العربى الهام حديث طويل . على أننى لست هنا بصدد تتبع الأمثلة الدالة على هذه المحاولات أو الرد عليها فذلك يخرج عن حدود هذا الحديث. ولكنى أكتفى بذكر مثالين معاصرين : أحدهما ما صرح به مناحم بيجين رئيس وزراء إسرائيل الأسبق أثناء زيارته لمصر فى أعقاب معاهدة الصلح المصرية الإسرائيلية ، حين ذكر فى معرض الحديث عن برنامج هذه



الزيارة أنه يرحب برؤية الأهرام التي شارك أجداده في بنائها . أما المثال الثاني والأخير فهو احتفال إسرائيل في عام ١٩٨٧ بمرور ثمانمائة عام على انتصار صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين في معركة حطين ، وقد أقام الإسرائيليون هذا الاحتفال على أساس أن هذا الانتصار تم فوق ما تسميه الحكومة الإسرائيلية (أرض إسرائيل) التاريخية ، ومن ثم فإن أي إنجاح يتم فوقها في أي مرحلة من مراحل التاريخ إنما هو إنجاح إسرائيلي وقد نجح هذا الاحتفال الذي اتخذ شكل مؤتمر علمي واسع بعد أن دعت إسرائيل أغلب الدوائر الجامعية والعلمية في شتى أنحاء بلاد العالم إلى المشاركة فيه وأسوة الحظ فإن عددا من الدول العربية ألغت المؤتمرات التي كانت قد اعترضت عقدها والتي كانت قد بدأت بالفعل في الاستعدادات الخاصة بها لإحياء هذه المناسبة ، وذلك من قبيل (الاحتجاج (١١) بعد أن أعلنت إسرائيل عن نيبتها فيما يخص هذا الاحتفال . وهكذا جاء هذا الانسحاب العربي من الساحة تدعima لقولة إسرائيل في نسبة هذا الإنجاز إليها ، ومن ثم تدميمها للصيغة العربية لهذا الإنجاز .

٢

هذان ، إذن ، هما الظرفان أو التحديان الموجودان على الساحة . وكل منهما يشكل تهديدا لكيان المجتمعات الصغيرة . وفي مواجهة هذين التحديين يصبح خط الدفاع الأول هو تحديد هوية المجتمع كمدخل للتعامل مع معطيات العصر الذي نعيشه ، والذي يمثل منعطف تاريخيا إما أن نتعامل معه على أساس مدروس ، كشريك مهما صغر حجمه يسهم بدور إيجابي مهما كانت أبعاده ويحصل في مقابل هذا الدور على اعتراف أبوي بكيانه وعلى تعامل

مادي في سوق التعامل الدولي الذي لا يعترف بالأخذ إلا في مقابل العطاء . وإما أن نعرض ، في غياب هذا الدور ، لاندثار هذا الكيان : تخلفا أو تبعية أو ربما ما هو أقسى من تلك ضياعا .

وإذا اتخذنا من المجتمع المصري مثلا تطبيقيا لهذه الدراسة فإننا نستطيع أن نتبين عددا من الأخطاء التي تعترض التعرف على المسار الذي يمثل التواصل الحضاري بهذا المجتمع - الأمر الذي يفتق مناظرا دون التعميد المطلوب للهوية أو الشخصية المصرية . وفي هذا المجال يمكننا أن نرصد ثلاثة أخطاء رئيسية : وأول هذه الأخطاء هو أننا ننظر إلى كل عصر مر به المجتمع المصري ونعامل معه على أنه عصر قائم بذاته ، لا على أنه مرحلة من مراحل التطور الحضاري على الامتداد التاريخي للمجتمع المصري - تلذئ إليها المرحلة التي تسبقها وتزدئ هي إلى المرحلة التي تليها .

لقد درجنا في هذا الصدد على أن نبز السمت الخاصة بكل عصر مر به المجتمع المصري ، ابتداء من عصر الفراعنة إلى العصر الذي بدأت حركة الجيش ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . بل حتى في حدود هذا التسوُّج فإن بعض العصور كانت تصور على أنها بدايات جديدة تكاد تضع حدا نهائيا لما قبلها أو على أنها تضع هذا الحد فعلا . لقد كانت هذه هي الفكرة السائدة حتى عهد قريب (ولا تزال على قدر غير قليل من الانتشار حتى الآن) عن العصر الذي جاء في أعقاب فتح الإسكندرية لمصر ، وهو عصر تداخل فيه الخط الحضاري المصري الذي لم يفقد استمراره منذ عهد الفراعنة ، مع تأثير حضاري يوناني وأند ليشكل حضارة مصرية متطورة استوعبت فيه العناصر الحضارية المصرية هذا التأثير الجديد وطوعته لخط المصري والمضمون

لمصري ، سواء أكانا نتحدث عن نظام الحكم أو عن العقيدة الدينية أو عن الاتجاهات الفنية . والشئ ذاته يقال بتفاصيل أخرى وفي حدود أخرى عن العصر الإسلامي الذي جاء في أعقاب الفتح العربي لمصر . لقد جاء هذا العصر دون شك بتوجه حضاري جديد شمل مساحة عريضة من حياة المصريين تمثلت في انتشار دين جديد هو الإسلام وفي تبني لغة جديدة ، هي العربية لتصبح مع الوقت لغة المجتمع بأكمله . ولكن معالجة تاريخ مصر في هذه الفترة تكاد تقوم على أساس أن كل جوانب الحضارة ومظاهرها التي كانت موجودة قبل الفتح العربي قد انتهت بشكل كامل وشامل بين يوم وليلة ، أو كان المجتمع المصري كان قبل ذلك فراغا حضاريا كاملا .

وما ينطبق على معالجة أغلب الكتاب لهذه العصور ينطبق على معالجةهم لأي عصر آخر ، سواء أكانا نتحدث عن المجتمع المصري في عهد محمد على الذي أرسى قواعد الدولة في مصر الحديثة وأوجد مقوماتها (التصنيع والتحديث والتعليم والجيش) رغم تبعيةها للخلافة العثمانية من الناحية الرسمية ، أو كذا نتكلم عن ثورة ١٩١٩ وما أدت إليه من الحصول على الاعتراف المصري إزاء الحق البريطاني ابتداء من دستور ١٩٢٣ والحصول على حق التفاوض مع بريطانيا ، ثم الحصول على الاعتراف بشرعية الكيان المصري على المستوى الدولي على أثر معاهدة ١٩٣٦ . والشئ ذاته نستطيع أن نقوله عن ثورة ١٩٥٢ وما تلاها من تغيير في البنية الاجتماعية على أثر قانون تحديد الملكية الزراعية وقوانين التأميم .

إن التغيير الذي حدث في المجتمع في تلك العصور أو غيرها لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه ، فهي

تغييرات لها وقعها دون شك ، بل إن بعضها قد يشمل المجتمع في عدد غير قليل من جوانبه . ومع ذلك الحديث عن التغيير شيء ، والحديث عن انقطاع الصلة بين أي عصر والذي سبقه أو الذي يليه شيء آخر مختلف تماما . ذلك أن أي مجتمع يمارس حياته في كافة جوانبها على أساس من ثقافة معينة ، تتمثل في أسلوب خاص به في الحياة والفكر ، وهو أسلوب توصل إليه المجتمع نتيجة لتفاعل بين أبناء هذا المجتمع وبيئتهم المكانية من جهة وما تعرضوا له من ظروف عبر مراحل تاريخهم من جهة أخرى . إن هذا الأسلوب لا ينتهي بين يوم واليلة لأن عصر أو عهدا جديدا قد حل محل عصر أو عهد سابق نتيجة لقيام حكم جديد أو لانقلاب أو ثورة أو غزو أو لانتشار عقيدة دينية أو سياسية أو غير ذلك . ويرجع هذا إلى أن التفاعل للشرائح إليه يتبع مسارا مُستمر (سواء أكان يمثل تناميا أو تراجعاً) نتيجة لتغيرات بسيطة متراكمة ناتجة عن الحاجة المستمرة إلى التأقلم مع معطيات الظروف . وهذه تؤدي في النهاية إلى تطور (مستمر) كذلك ، حتى لو بدا لنا في بعض الأحيان في صورة فترة حضارية مفاجئة أو تراجع حضارى مفاجئ - وهو تطور شاسع إلى مقوماته في مناسبة قادمة في هذا الحديث .

■

وفي خضم ما سبق يتبين لنا أن معالجة تاريخ مجتمعاتنا على أنه مجموعة من العصور أو العهود التي لا يربط بينها إلا التتابع الزمني ، إنما يؤدي في النهاية إلى النظر إلى تجاربنا الحضارية على أنها تجارب منفصلة - وهو أمر لا يستقيم وحقيقة التطور الحضارى الذي رأينا أنه مستمر بطبيعته . على أن هذا النوع من المعالجة ليس الخطأ الوحيد الذي يعترض التعرف على التواصل

الحضارى ، الذى يؤدي بدوره إلى إدراك هويتنا والوعى بكيان مجتمعنا . وفي هذا الصدد فإن هناك خطأ آخر يتمثل في معالجة تاريخ المجتمع انطلاقا من تصورات أيديولوجية مسبقة قد تكون دينية أو قومية أو وطنية أو عرقية أو صادرة عن أيديولوجية سياسية . ورغم أن هذه الاعتبارات واردة في حياتنا وفي حياة أي مجتمع ، إلا أن اتخاذا كنقطة انطلاق وحيدة ومبسطة للتاريخ الحضارى للمجتمع أمر كفيلا بالتأثير السلبي على معرفتنا بحقيقة التواصل الحضارى لمجتمعنا ، سواء بالانتقاص من هذه الحقيقة أو بتطويعها تطويعا يخرج بها عن مسارها الحقيقي . ذلك أن هذا النوع من التاريخ للمجتمع يتجه عادة إلى تسليط قدر من الضوء أكثر مما ينفي على العناصر التي تدعم هذه التصورات المسبقة - وهو أمر يؤدي بالضرورة إلى إبراز هذه العناصر بصورة تطفئ على أهمية العناصر الأخرى .

وليس هنا مجال الخوض في تفاصيل هذه الاتجاهات ، ولكنني أكتفي - في سبيل توضيح ما أقصده - إلى مثال أو اثنين من بينها . إن بعض الكتاب الذين كتبوا في فترة المد التي شهدها فكرة القومية العربية في النصف الثاني من الخمسينيات والنصف الأول من الستينيات في القرن الحالي حاولوا ، في سبيل خدمة هذه الفكرة ، أن يملأوا جلود الصفة العربية لصر إلى العصر الفرعوني (في تناقض واضح مع حداثة فكرة القومية أساسا ومع غياب اللغة العربية بالضرورة في ذلك العصر كعنصر مشترك بين شعوب المنطقة) ومن ثم راحوا يفسرون أية عناصر حضارية أو تاريخية للمجتمع المصرى في ضوء هذا الاتجاه .

كذلك ظهر في الاتجاه ذاته ، من حاول أن يخدم الصفة القومية العربية لصر على أساس عرقى مؤداه أن المجتمع المصرى اكتسب عرويته من خلال اختلاطه بعدد من القبائل العربية التي هاجرت إلى مصر سواء قبل الفتح العربى الإسلامى أو بعده (١) . ومثل هذا التصور وارد بصفة جزئية ، فنحن نعرف كذلك أن هذه الهجرات كانت في حدود ضيقة بالغة في ضيقها ، كما نعرف عن هذه الهجرات في العصور السابقة للفتح وفي العصر التالي لها ولكننا نعرف أن أعداد المهاجرين العرب لا يمكن أن تقارب ، على سبيل المثال ، الأعداد الكبيرة من المهاجرين اليونان الذين وفدوا على مصر واستقروا بها سواء في الأشواط الأخيرة من حكم الفرانجة أو بعد فتح الإسكندر . وعلى أي الأحوال فقد استقرت في مصر عناصر متعقدة غائبة أو مهاجرة ، سابقة للفتح العربى أو تالية له ، من الفرس واليونان والمقدونيين والرومان والآثراك والشرس والسودانيين ، وقد احتفظ هؤلاء جميعا بالبنية السكانية الأصلية بشكل متدرج زمنيا كانت سمته الأساسية هي التسرب البطيء والتشرب البطيء الذى أسهم في تطوير المجتمع المصرى بعد التفاعل مع كل الظروف البيئية والتاريخية التي مر بها بحيث وصل إلى ما أصبح عليه الآن هذا إلى أن فكرة النقاء أو حتى شبه النقاء العرقى لم تعد أكثر من أسطورة علمية تم نحضها من زمن بعيد (٢) . وعلى أية حال فإن مفهوم القومية العربية (أو غيرها من القوميات) هو في حقيقته شيء يختلف في تصوّره وفي مقوماته عن المفهوم العرقى .

والمثال الآخر الذى أود أن أشير إليه في هذا الصدد هو معالجة التطور الحضارى للمجتمع المصرى من خلال منظور عقائدى مسبق ، دينى أو غير

دينى . وأبادر هنا فأقول إنَّ الانتماء العقائدى لائى مجتمع أمر واقع ولا يمكن تجاهله أو الإقلال من شأنه ، بل إنَّ العقائد الدينية والأيدولوجيات الأخرى قد تركت على الصركة التاريخية للمجتمعات أثراً لا بد من التعامل معه ملياً فى تقييم التطور الحضارى لهذه المجتمعات . ومع ذلك فإنَّ هذا لا ينبغى أن يؤدى إلى اللبالة فى تفسير التطور الحضارى للمجتمع من خلال هذا المنظور . وهناك أكثر من سبب لذلك نستطيع أن نكملها جميعاً تحت مقولة واحدة هى : إنَّ هذا المنظور العقائدى ، شأنه شأن أى منظور آخر ، لا يمكن فى المحصلة الأخيرة إلا أن يكون منظوراً أحادياً ومن ثم يتعد عن النظرة الشاملة المتعددة الأبعاد التى تؤدى طبيعتها إلى تجسيد حضارة المجتمع ومن ثم إلى التعرف على حقيقة تطورها بما يساعد فى النهاية على تبين ما يمكن أن يكون فيها من عناصر التواصل الحضارى عبر العصور .

وعلى سبيل المثال فلنأخذ إذا حاولنا أن نفسر التطور الحضارى للمجتمع المصرى فى مراحلها التاريخية المختلفة من خلال الظاهرة الدينية وحدها ، أو من خلال تطور وسائل الإنتاج وعلاقاته فمصعب فإننا قد نتجنى فى سبيل هذا المنظور ، تفسيرات لعدد من الظواهر أو المواقف قد تعتمد على عدد من الحقائق التاريخية الموجودة فعلاً ، ولكنها تتهاون فى الاعتماد على عدد آخر : فمصر التى لم تتجج فيها العقيدة الدينية والعالية فى عبادة آتون (على عهد أخناتون فى الأسرة الثامنة عشرة من العصر الفرعونى) رجحت بهذه الفكرة واعتقتها واستشهد أبناء مصر فى سبيلها فى بداية انتشار المسيحية . والذى ذاته يقال عن فكرة وحدانية الإله التى لم تتجج كذلك فى زمن العقيدة الآتونية ومع

ذلك نهجت هذه الفكرة وانتشرت فى بداية العصر الإسلامى . كذلك فإنَّ الذى يحاول أن يربط زمتياً بين ظهور الوحدانية الإلهية فى كل من العقيدة الآتونية والعقيدة اليهودية اللتين ظهرتتا فى عصر واحد سيواجه حقيقة غريبة وهى أن الوحدانية التى لم تتجج فى مصر إنذاك نهجت عند بنى إسرائيل . وعلى هذا فنحن لا نستطيع أن ننظر إليها على أنها ظاهرة عامة تشمل أكثر من مجتمع فى الفترة الزمنية التى ظهرت فيها - على عكس ما حدث فى حالة انتشار العقيدة المسيحية أو العقيدة الإسلامية . والذى ذاته نستطيع أن نقوله ، بتفاصيل أخرى ، فيما يخص تفسير التطور الحضارى المصرى من خلال تطور وسائل الإنتاج وعلاقاته . إن هذا التفسير لا يصلح مثلاً فى معالجة ثورة ١٩١٩ التى وقف فيها الإقطاعيون والفلاحون صفواً واحداً بصورة تلقائية فى مواجهة التحدى الذى واجهه الشعب المصرى إنذاك وهو الاستعمار البريطانى ومحاوله التظلم منه . ومع ذلك فإنَّ الثورة التى قامت فى روسيا قبل ذلك بسنتين اثنتين (١٩١٧) وقف فيها الإقطاعيون والفلاحون على طرفى نقيض - وذلك رغم أن مقولة علاقات الإنتاج مقولة عامة وكان ينبغى ، نظرياً ، أن تنطبق على المجتمعين : وبخاصة القول فى مسند تفسير التطور الحضارى لائى مجتمع من خلال منظور عقائدى إنه من خلال أحكامه أو تظلماته العامة كثيراً ما يصطدم بطرف أخصائص محلية للمجتمعات تتعارض مع هذا التنظير والتعميم سواء من حيث المجتمع الواحد فى العصور المختلفة أو العصر الواحد فى المجتمعات المختلفة ، وفى الحالى فإن فكرة التعميم التى يتبناها هذا التفسير العقائدى ، من شأنها ، فى بعض الأحيان على الأقل ، أن

تجوب التعرف الواضح على التواصل الحضارى بوصفه وسيلة لإدراك الهوية والوعى بالكيان .

٣

كان هذان هما الجانبان الرئيسيان من جوانب الخطأ فى معالجة حضارة المجتمع بغية التعرف على التواصل الحضارى فيه ومن ثم إدراكه لهويته ووعيه بكيانه ، وأحاول الآن تقديم ما أتصوره من الطرق الكفيلة بتفادى هذه الأخطاء ، توصلاً إلى الهدف المذكور على أساس من الحقائق الموجودة فعلاً . وأولى هذه الطرق هى البحث عن مقدار الاستمرارية الزمنية أو التاريخية لكل من العناصر الحضارية فى المجتمع . وفى إطار هذه الاستمرارية أو التطور المستمر الذى أشرت إلى سببه فى مناسبة سابقة ، نجد أن أى عنصر أو جانب حضارى يشتمل على عدد من المقومات ، بعضها يصمد أمام التغير الذى يأتى به العصر الجديد ، بما يشتمل عليه هذا التغير من تصرفات وتيارات لم تكن واردة من قبل ، وذلك إذا كان هذا البعض لا يزال قادراً على أداء دوره فى تلبية متطلبات المجتمع التى تستدعيها الظروف الجديدة . وفى الوقت ذاته نجد أن بعضاً آخر من المقومات المشار إليها لا يصل فى قدرته إلى درجة الاستجابة إلى المتطلبات الجديدة بشكل كامل ، فيسبى من تفاصيله ما يحقق الاستجابة المطلوبة ويسقط ما لا يحقق ذلك لتحل محله مقومات من العصر الجديد . أما البعض الثالث من مقومات العصر أو الجانب الحضارى فإنَّه يكون قد استنفد أسباب وجوده بكافة تفاصيله بعد أن تكون متطلبات العصر الجديد قد تجاوزت قدرته ، ومن ثم يكون قد فقد دوره أو الحاجة إليه فينشد .

ومن بين الأمثلة على ذلك ما ذكره عن الاستمرارية الحضارية ثلاثة من

الباحثين في جوانب مختلفة من الحضارة المصرية . وأول هؤلاء الباحثين هو ب . م . فريزر الذي تحدث عن الحياة في الإسكندرية في عصر البطالة (العصر المتأخر الذي جاء في أعقاب فتح الإسكندرية لمصر) حيث يذكر أن «علاقة الإسكندرية ببقية مصر في عصر البطالة كانت ، إلى حد مدهل ، هي نفس العلاقة الموجودة في مصر الحديثة» (٤) أما الباحثان الأخران فقد عالجا جانبين من الفن المصري القديم وظهرت دراسة كل منهما بعد أن كان قد عاش وعمل في مصر على امتداد ثلاثة عقود كاملة في أواسط القرن الحالي . وأولهما هو هانز هكمان الذي كتب عن الموسيقى المصرية في العصر القبطي ، وذكر في مجال تطبيقه على ما كان يعبر عنه هذا الفن في ذلك العهد أن «البنية الثقافية والاجتماعية في مصر في ذلك العصر لا بد أنها كانت تتجارب في تحولها الأساسية مع ظروف تماثل» الظروف الحالية» (٥) . والباحثة الثانية هي هيلده تالورث التي كتبت عن الفن التشكيلي في العصر القبطي كذلك وهي الأخرى تترك بوضوح هذه الاستمرارية الحضارية التي تسميها «استمرارية شروط (بمعنى مقومات) الحياة» وتذكر في صدد الحديث عن العوامل التي أعانتها على تفهم أبعاد ذلك الفن «إن الحاضر الحيّ ساعد (الباحثة) إلى حد بعيد على تفهم قضايا الماضي» (٦) .

■

هذا ، وإلى جانب البحث عن مواطن التواصل عبر المراحل التي مرّ بها التطور الحضاري لمجتمعنا ، توصلنا إلى تأكيد هويتنا والوعي بكياننا ، هناك وسيلتان أخريان ، إحداهما لتأكيد هذا التواصل ، والأخرى لاستكمالها . والوسيلة الأولى هي البحث عن الانتشار

المكاني لبعض العناصر الحضارية في مرحلة أو أخرى من عناصر تاريخنا خارج حدود المجتمع المصري (أو العربي عموماً) . وأودّ أن أقول هنا إنّ هذه الوسيلة ليست مجرد نوع من التيه أو الاقتحار بإنجازاتنا أو فضلنا على الآخرين ، ولكنها ، في جوهرها ، نعم لهويتنا ومن ثم كياننا ، من حيث إننا حين صعدنا عنصراً أو آخر من حضارتنا إلى المجتمعات الأخرى وكان له أثره الظاهر على تلك المجتمعات ، فإننا نكون بذلك قد أسهمنا في تطوير حضارتها . ومن هذا المنطلق فإنّ الوسيلة المذكورة تدعم شسوطاً من التواصل الزمني لحضارتنا ، وذلك من حيث إن الانتشار المكاني لعنصر من عناصر حضارتنا خارج حدود مجتمعنا في مرحلة معينة هو في حقيقته زيادة في حجم هذا العنصر خلال الشوط الحضاري المذكور ومن ثم تأكيد على التواصل الحضاري المطلوب .

وأودّ هنا أن أقول إنّ تتبع الانتشار المكاني لحضارة مجتمع توصلنا لهذا الهدف ليست شيئاً جديداً ، فقد بدأ هذا الاتجاه يشغل جانباً أساسياً عند الغربيين منذ قرن أو يزيد . ولا نبأ إذا قلنا إن الآلاف من الدراسات والأبحاث قمّتها الدارسون الغربيون في مجال إبراز الأثر الذي تركته الحضارة اليونانية والرومانية (بغض النظر عن الحجم الحقيقي لهذا الأثر) على المجتمعات الشرقية في مجالات الفن والآداب والفلسفة والعلوم السياسية وغيرها . لقد أقبل هؤلاء الدارسون على اتجاهاهم هذا بدأب لا يعرف اللل أو اللال ، كما جعلوا من هذا التورات اليوناني الروماني تراثاً غريباً مشتركاً يعقل الهوية الغربية ومدى تغلغلها في مجتمعنا وتأثيرها فيه ، سواء أكتنا نتحدث عن أرسطو ونظرية المسرح التي

أرساها والتي أصبح لا بد لكل مهتم بهذا الفن من أن يبدأ بدراساتها ، أو عن أبقراط الطبيب الذي لا يزال طلاب كليات الطب عندها يؤمنون ، لدى تخرجه ، القسم المنسوب إليه عن الأخلاقيات التي ينبغي أن يتحلّى بها الطبيب . أو عن القانون الروماني الذي لا يزال يدرس كمادة أساسية في كليات الحقوق بالجامعات المصرية (وبعض الجامعات العربية) بوصفه مصدراً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه لكل من يتعامل في حقل القانون ، تفهماً ودراسة وتواصل .

ونحن نستطيع أن نقوم بالكثير بالنسبة لتطوّرنا الحضاري في مجال انتشارها المكاني ، سواء أكتنا نتحدث عن مصر أو عن العالم العربي بشكل عام . وفيما يخصّ الفن على سبيل المثال فإنّ الأثر المصري على الفن اليوناني سواء في مجال النحت أو العمارة (وبخاصة عمارة الأبنية والأعمدة) أمر مسلّم به من زمن بعيد من جانب الكتاب الغربيين أنفسهم (٧) . والنقى ذاته يقال عن التأثير المصري في مجال الطب أو الصيدلة أو العقائد الدينية (بما كانت تضمه من قيم أخلاقية وأسرية واجتماعية وغيرها) التي انتشرت في العصر القديم في المجتمعين اليوناني والروماني ومنهما إلى أغلب مجتمعات القارة الأوروبية ، وظلت كذلك بعد ظهور المسيحية وانتشارها بعدة قرون (٨) . ونحن نستطيع أن نتحدث بالطريقة نفسها عن الأثر العربي والإسلامي على للمجتمعات الأوروبية في مجال الطب والرياضيات والفلك والبصريات وعدد من المجالات العلمية والفكرية الأخرى (٩) .

وقد قام عدد من الدارسين الغربيين بدراسة تأثيراتنا الحضارية دراسة علمية وموضوعية إلى حدّ كبير . ولكن هناك أصران لا يزالان ناقصين قبل أن

تتحول هذه الدراسات إلى ما يمكن أن نعتبره إسهاماً إيجابياً مؤثراً في مجال الانتشار المكاني لعناصر حضارتنا خارج حدود مجتمعنا. وأول مدين الأمرين هو أن اهتمام المصريين أو العرب بدراسة تأثيرنا الحضارى فى المجتمعات الأوروبية لا يزال محدوداً إلى درجة تستدعى الانتباه، ومن ثم فإن تعرف أبناء مجتمعنا على هذا التأثير ومدى انتشاره لا يزال بالضرورة محدوداً كذلك. وأعنى هذا المستوى العلمى الجاد، وليس على مستوى الكتابات العامة التى تتعدى عن العمق والتفصيل بقدر ما تقترب من التسطيح والتعميم. أما الأمر الثانى فهو الانتفاع بما كتبه الغربيون فعلاً لنخرج من مجرد التسجيل العلمى لتأثيراتنا الحضارية، بحيث نجعل منها مجالاً للحديث العلمى الدائم عن القضايا التى تلمس هذه التأثيرات وتناقشها وتتبعها فى كل مجال وصلت إليه بشكل مباشر أو غير مباشر. على نحو ما فعل الأوروبيون، بل على نحو ما فعل الدارسون اليهود منذ أوائل هذا القرن أو قبل ذلك وما يقوم به الدارسون الإسرائيليون منذ أواسط القرن، من حيث إظهار وتتبع أثر الثورة والفكر اليهودى والقيم اليهودية على الحضارة اليونانية والعقيدة المسيحية والفكر الإسلامى والحضارة الأوروبية. (١٠)

وأخيراً، وليس آخراً، فهناك الوسيلة الثالثة التى نستطيع من خلالها أن ندرك حقيقة التواصل الحضارى فى مجتمعنا - وهى معرفة ردود الفعل لهذا المجتمع إزاء ما مرّ به من تجارب عبر مراحل التاريخ المختلفة. وفى هذا الصدد فقد كانت الأبحاث والدراسات التاريخية والحضارية إلى عهد قريب (ولا يزال بعضها حتى الآن) تهتمّ فى المقام الأوّل بما يمكن أن نسميه تاريخ أو إنجازات

الطبقة الحاكمة أو تاريخ الشخصيات البارزة. وقد بدأت الطليعة المثقفة الآن تخطو خطوات واضحة على الطريق الصحيح وهى التاريخ للمؤسسات (أو الأنظمة) والمواقف التى تظهر على الجانب الآخر من الساحة، وهو جانب الشعب. وهكذا بدأنا نعرف شيئاً عن موقف الفلاحين إزاء نظام الالتزام فى بعض مراحل التاريخ المصرى، الدور الذى قامت به الصحافة فى مصر فى العصر الحديث، دور المرأة فى التطور المعاصر، الثورات الشعبية عبر المراحل التاريخية المختلفة، رشوة الموظفين فى العصر العثمانى، وغير ذلك. (١١)

وقد غطى هذا الاتجاه مساحة مهمة من حركة المجتمع المصرى كانت لا تحظى بأقل العناية قبل فترة غير طويلة. ولكن يبقى أمر هام حتى يكتمل هذا الاتجاه، وهو الاعتماد على المصادر الشعبية للتعرف على هذا الاتجاه وتفاصيله، وبطبيعة أن هذه المصادر توجد فى الأرشيفات الحكومية ودور الحفوظات وسجلات الحكام فى مختلف العصور سواء أكانت مطبوعة أو مخطوطة أو منقوشة على جدران ما تركه لنا من الآثار ولكننا نستطيع أن نحصل عليها من خلال تحليل المضمون الذى تحوى عليه الأعمال المختلفة التى تركها لنا المجتمع فى مجالات الفن التشكيلى والأدب والمسرح والأغاني وسائر جوانب الفلكلور. إن نضائع أنى وقصة الريفى القصص والمسرحيات المصرية فى العصر الفرعونى (حتى لو ظل البعض يعتبرونها نوعاً آخر من الكتابة غير الكتابة المسرحية) أو مسرحيات خيال الظل أو المسرحيات الحديثة والمعاصرة التى تنعكس فيها مواقف المجتمع إزاء الظروف والأنظمة والطبقة أو الفئة الحاكمة والأحداث الجسام التى يمر بها المجتمع.

وفى هذا المجال يستطيع من يقرأ القصص التى تدور حول مغامرات أدهم الشرقاوى أن يرى فيها أمال الشعب المصرى فى ظهور بطل مصرى يتحدث الاحتلال البريطانى وجنوده الذين يشكلون أداة هذا الاحتلال ومظهر قوته. وهنا أود أن أقول إن هذه المغامرات قد لا تحتوى إلا على قدر قليل من الأحداث الحقيقية، إن أغلب ما فيها يدخل فى باب المبالغة أو حتى الخيال، ولكننا هنا لا نؤرخ للأحداث المتمثلة فى الاحتلال البريطانى وما يمثله من تصرفات عسكرية أو تمسّكات إدارية أو توجيه اقتصادى يضم المصالح البريطانية على حساب مصر. وإنما نحن نؤرخ لرد الفعل الذى ظهر بين المصريين إزاء هذا كله. ورد الفعل هنا كان لا يزال يمثل فى تحركات فريدة (المغامرات هنا تدور حول بطولة شخص واحد) وفى نوع من الإدراك لاعتداء وقمع على الشخصية أو الكرامة المصرية بشكل ما مثلاً فى الاحتلال البريطانى لمصر، وأن ظهور بطل مصرى يجرّ على الوصف فى وجه هؤلاء المستعبد أو التخلص من مطاردتهم هو أمر فيه ردّ واعتبارهم، ومن ثم فهو أمل يراودهم ويحظى من يعمل على تحقيقه بإعجابهم وتأييدهم.

والشئ ذاته نستطيع أن نقوله، بتفاصيل أخرى، على عدد من المسرحيات التى كتبها أحمد شوقي. إن من يقرأ مسرحيته «قمبيز» ومصرع كليوباتره على سبيل المثال يدرك (من خلال ما فيها من حوار ومن حبكة للأحداث) ردّ الفعل الوطنى الذى فجّته ثورة ١٩١٩ ومدى تبلور الشعور بالكيان المصرى إزاء الكيان الاستعمارى البريطانى. كذلك نستطيع أن ندرك ردّ الفعل المتمثل فى رفض الشارع المصرى

لهزيمة ١٩٦٧ من خلال عدد من المسرحيات التي أظهرت هذا الرفض من عدة أبعاد أو منظورات : فهناك القضب على الأداء العسكري المترتب على الأداء السياسي. وهو يظهر في مسرحية «صبي سرائي» لسعد الدين وهبة . وهناك الاستتار الساخر للنفاق الذي شجّع الحاكم على الأفراد بتقدير حجم الخطر كما يظهر في مسرحية «إنت اللي قتلت الحوش» لعلى سالم ، وهناك اعتاب المجتمع للإن الذي رأى أن يفرد بتدبير الأمر طوال الوقت دون أن يكلم أحداً أو يستشير أحداً حتى وقعت الكارثة، وهو ما تراه في مسرحية «ياسين ولدى» لفايز حلاوة، ثم هناك أخيراً ، وليس آخراً مسرحية «للحظة العرجة ليويسف إدريس» ، حيث العائلة (التي تمثل

المجتمع المصري) وهي غارقة في خلافاتها الجانبية وانعالاتها العصبية إزاء حجم الهزيمة ، ثم إصرارها على تخطي هذه الهزيمة في صورة مولود صبيّ تبنى ولانته في قلب الياس المخيم على كل شيء بشميرا بميلاد أمل جديد وعزم جديد.

إن تحليل هذه الآثار الروية أو المكتوبة ، سواء أكانت مسرحيات أو أشعاراً أو أغاني أو حكايات شعبية أو أساطير ، لم تعد الآن مجرد جوانب فنية أو فوكلورية تقصد وتدرس لقيمتها الذاتية فحسب . ولكنها أصبحت الآن تدرس كذلك بهدف التعرف على ردود فعل المجتمع المتمثلة في المواقف والاتجاهات التي يتبناها هذا المجتمع

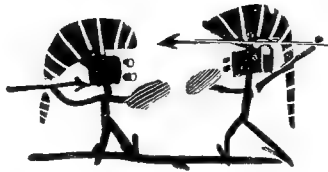
إزاء الأوضاع التي يمر بها والظروف والأحداث التي يتعرض لها - وهي دراسة أصبح من الممكن الآن أن تصل إلى نتائج تقترب من الدقة إلى حد كبير بعد الخطوات العلمية الواسعة التي تمت في هذا النوع من الدراسات الاجتماعية من جهة وبعد الاتجاه الواضح نحو الأنظمة العلمية المتداخلة أو المتكاملة التي تجمع في الدراسة الواحدة بين فرعين أو أكثر من فروع هذه المنظومة من الدراسات (١٧). ومن خلال رصد هذه المواقف والاتجاهات يتبينها خلال المراحل التاريخية التي يمر بها المجتمع تكون قد وضعنا أيدينا على جانب هام من جوانب التواصل الحضاري الذي يؤدي بنا في نهاية الأمر إلى إدراك هوية مجتمعنا والوعي بكيانه ■

## الحواشي

- ١- Bevan, E. & Singer, Ch.: (eds.) -١٠ The Legacy of Israel, Oxford 1953, pp. 69ff., 129ff., 173ff., 377ff., 473.
- ١١- ظهرت في هذا المجال في الآونة الأخيرة سلسلتان من الدراسات التاريخية هما: سلسلة «تاريخ المصريين» التي تصدر عن «الهيئة العامة للكتاب» ويشرف على تحرير هذه السلسلة أ. د. هيد العظيم رمضان . وسلسلة «مصر للتعلم» التي تصدر عن «مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصرة» ويشرف على هذه السلسلة أ. د. بربان لبيب رنق .
- ١٢- راجع على سبيل المثال : حركة ، أمل : التفريق الثقافي في مصر - ص ١٩٧٩ و ١٩٥٢ - دراسة أنثروبولوجية من خلال الأعمال المسرحية، الإسكندرية ، ١٩٨٢ ، رسالة مقدمة في مكتبة كلية الآداب - جامعة الإسكندرية .

- (Review by Hooper, F.A., Classical Review 1962)
- ١- Hickmann, Hans: Koptische Musik, Katalog der Ausstellung in der Villa Hugel, Essen: Koptische Kuns-Christentum am Nil, 1963, S.116.
- ٢- Zaloscer, Hilde: die kunst im christlichen Aegypten, wien - muenchen, s.7
- ٣- Glanville, s.r.k.: (ed.) the Legacy of Egypt, Oxford, 1954, pp. 80 ff., 160, ff., 300 ff.
- ٤- Witt, r.e: Isis in the Graeco-Roman world, London, 1971, pp. 46- 58, 70-88
- ٥- Arnold, Sir Thomas: (ed) The Legacy of Islam, Oxford, 1960 pp. 108 ff., 151ff., 311ff., 376

- ١- يحيى ، لعلى عبد الوهاب : الحقيقة التاريخية ، مجلة دعائم الفكر ، مجلد ١٧ ، عدد ٤ ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ١٧٦ .
- ٢- على سبيل المثال : العلايلي ، عبد الله : دستور العرب القومي ، بيروت ، ١٩٤١ ، ص ٨٧ و ما بعدهما الضبابي ، الأمير مصطفى : القومية العربية - تاريخها وتوابعها وبرايمها ، ط ١ ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٥ ، ١٧ ، ١٨ .
- ٣- كرماس ، خزان : خرافات عن الأجناس ، ترجمة رياض ، محمد ، القاهرة ، بدون تاريخ (عرفت من الترجمة أن الترجمة ظهرت في ١٩٦٠) ، ص ١٦ ، ٦٢ = ٧٣ .
- ٤- Frazer, P.M.: Ptolemaic Alexandria, Oxford, 1973



# التداخل الحضارى والاستنقالات الفكرية

عرض : فتحي عامر

والكتاب (التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى) اثار جدلاً كبيراً بين مؤيد ومعارض، ليس فقط من أجل الطرح الذى يطرحه مجدى يوسف لهذه القضية ولكن أيضاً لأنه يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات، وأحياناً يترك المسألة برمتها عائمة ويتخفى خلف قناع العلم مقدماً باسم الخصوصية نتائج تتسق مع أكثر الاتجاهات الفكرية سلفية فى بلادنا.

أياً ما يكون، فإننا سوف نقوم بعرض هذا الكتاب الهام عرضاً محايداً، تاركين للقارئ فرصة الحكم له، أو عليه، مؤجلين ما يعن لنا من أسئلة (إن وجدت) فى نهاية العرض، معلنين منذ البداية أننا يؤرقنا ما يؤرق المؤلف قضايا ويسهدها ما يسهده من هموم - مهما اختلفنا - حول الخروج من كبوتنا الزمعة وتخلطنا الذى طال.

الكتاب يطرح هذه القضايا عبر ثلاثة

وسبل التحديث التى يمتلكها، هو نفسه (الغرب) الذى لا يقبل العلاقة معنا أساساً دون أن يفرض هيمنته وسيطرته واستعمارها. ولقد سجلت هذه الإشكالية فى عراك حلها نقاطاً هنا وأخرى هناك واتخذت صورا نموية مأساوية حيناً وصورا استسلامية فى أغلب الأحيان، لكنها ظلت وستظل على جبهة الفكر تثير غبار معاركها عبر أجيال عديدة من الراغبين فى التحرر والتقدم، والناهضين ببلادهم وشعوبهم من ظلمة التخلف وظلام المستعمرين.

والكاتب (د. مجدى يوسف) ي طرح هذه القضية من أرضية الحقل المعرفى الذى يعمل به، فهو أستاذ للأدب المقارن وعلم الاجتماع المعرفى فى الجامعات المصرية والألمانية، ورئيس الرابطة الدولية لدراسات التداخل الحضارى (جامعة بريمن) بألمانيا الاتحادية وله عدة كتب فى هذه القضية بلغات مختلفة.

الجوهر فى هذا الكتاب أو هذه الدراسة هو قضية النهوض، وقضية العلاقة مع الآخر (الغرب)، لا من حيث هو متقدم يمتلك أدوات الحضارة الحديثة وآلياتها فمضب، ولكن من حيث هو مهين ومستعمر فى الوقت ذاته.

ولقد شكلت هذه القضية بإبعادها المختلفة والمعقدة جُل نشاطات النخبة الفكرية فى بلادنا منذ بدايات نهضتها الحديثة، وتواترت فى تعاقب مراحلها مرتكزة على محورين متناقضين:

الأول ينزع إلى الاقترب من الغرب والتوحد به من حيث هو يمتلك تميمة العلم وسبل التقدم وأسباب النهوض. والثانى ينزع إلى الصراع معه والفكاك منه من حيث هو مستعمر ومهين وقامع للتقدم والنهوض. والإشكالية تكمن فى تلازم هذين المحورين وسيطرهما معاً؛ (فالغرب) الذى لن تقدم بلدان العالم للتخلف ومنها نحن بدون آليات العلم

أبواب، الأول ينقسم إلى عدد من المداخلات والمقترحات الفكرية والفنية حول مفهوم التداخل الحضارى واليات الهيمنة والاستقلال الفكرى، والباب الثانى يتناول الأدب المقارن لا من حيث هو علم فحسب ولكن من حيث هو الأداة التى يتم من خلالها الاختراق الثقافى المعاصر، والثالث يتناول عدداً من المقالات تتجلى من خلالها رؤية الكاتب (للانا) فى مواجهتها (الأخر).

### مفهوم التداخل الحضارى

● فى الباب الأول ينطق الكاتب فى فهمه للتداخل الحضارى من منهجية تركز على الجانب المقارن بين الثقافات بهدف تطوير الإرث الثقافى والهوية الخاصة بكل شعب من الشعوب على أساس علمى وفى ظل الشروط التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التى يمر بها عالمنا «ص ١٦.

ويشير إلى أن هذه للمنهجية التى تقوم على تمايز الثقافات القومية المعاصرة واختلافها عن بعضها البعض هى منهجية الرابطة النولية لدراسات التداخل الحضارى، وهى تختلف عن منهجية جامعة الأمم المتحدة التى تستهدف «تجريد الآليات المشتركة للمناطق المتباينة جغرافياً وحضارياً عن الواقع الأمريكى لتلك المناطق» ص ٩

الكاتب إذن ينطلق من منهجية تقوم على تعميق الاختلاف ذلك «لأنه دون اختلاف لا يكون هناك تبادل، ولا تبادل لقيم إلا إذا كانت مختلفة» ص ١٢.

التداخل الحضارى هو ( التداخل الثقافى - الاجتماعى) حسب المفهوم الذى يقترحه المؤلف وانضماً منذ البداية نظرية الاندراجية التى طورها الاستعمار الغربى حول مفهومى (التراث والحداثة) وهى نظرية تقوم على أن هناك قطاعين

فى العالم العربى، قطاعاً محدثاً وهو امتداد للحداثة، وقطاعاً تقليدياً وهو امتداد للتراث، ويرى « أن الامنية التى تحلم بنخبية ذات نزعة وتوجه أوروبى حديث، وتقوم بقيادة الجاهير التقليدية فى البلاد المستعمرة ستظل مجرد أمنية» ص ٢٥

لماذا؟ لأن أنماط الثقافة الغربية لابد أن تمر أولاً بنسق استقبالي يقوم بالضرورة بتحويلها وتغييرها حسب نظرية (ماليونوفسكى) الأنثروبولوجية ويشير المؤلف إلى أن الهدف من دراسات التداخل الحضارى بالمفهوم الذى اقترحه أنفاً هو استجلاء اليات التحول الثقافى - الاجتماعى فى الأمصار العربية والتحقق امبريقاً من قيمة ماكتشف من تلك الآليات وذلك من خلال الدراسة المقارنة.

ربما يتساءل القارىء حول جملة (استجلاء اليات التحول) ويصبح السؤال هو التحول نحو ماذا؟

للمؤلف يقضى هذه النقطة من خلال عدد من المحكات البحثية المشتركة لدراسة التداخل الحضارى بين العرب والغرب، مثل:

● تفسير التناقض بين انساق القيم والمعايير الغربية الوافدة على كل من الاقطار العربية من ناحية، وبين القيم والمعايير التقليدية التى مازالت حية فاعلة فى تلك الاقطار من ناحية أخرى.

● استجلاء أشكال الصراع بين التعليم الحديث والتعليم التقليدي.

● تفسير ليات العلاقة بين تغير أشكال الإنتاج والاستهلاك والتداول الثقافى فى القطر العربى موضوع البحث والتحولات الاقتصادية الاجتماعية التى مر بها هذا القطر فى العصر الحديث.

● التناقض بين المؤسسات التى استحدثت مع استحداث المعايير الأوروبية فى أرجاء العالم العربى والمؤسسات الأكثر ارتباطاً بمجتمع ما قبل التحديث ص ٢٨.

المدخلة الثانية فى هذا الباب يطرحها المؤلف فى شكل تساؤل هل نحن بحاجة إلى جمعية عربية لدراسات التداخل الحضارى وفلسفة العلوم والآداب والفنون؟ هل نحن بحاجة إلى جامعة بحثية؟ يؤكد المؤلف ضرورة الحاجة إلى ذلك حتى تتمكن من تجاوز التناقض بين المعرفة الجزئية المتخصصة فى كل علم وكل فن على حدة وبين الحاجة الإنسانية الطبيعية إلى كلية المعرفة وتناغمها فى منطق متماسك ومفتوح على التجريب.

وأيضاً حتى نتمكن من إصلاح الخلل فى مرفق التعليم والبحث العلمى والتى تنبع من الخلل فى علاقتهما بالمجتمع ككل وعدم ارتباطهما بحاجاته الأساسية « يجب أن يكون هناك تخطيط دقيق شامل لاحتياجات المجتمع فى المرحلة الراهنة بحيث يتناول كلا من تلك الأبحاث حسب تخصصه» ص ٤٢ وحتى يكون العائد الأول من البحث العلمى كما هو أصلاً «رفع القدرة على التنقيب باستخلاص القوانين والآليات ذات الانتظام النسبى فى الظواهر موضوع البحث» ص ٤٤.

كما يدعو إلى توجيه البحوث العلمية إلى لغة بحثية منهجية تنبع من نظرية فى المعرفة تنظر إلى التخصص النقيض على أنه نشاط اجتماعى أى إعادة ربط التخصصات العلمية بإشباع حاجات المجتمع، رافعة كانت أم مستقبلية، بشكل جماعى يحقق نموذج تداخل العلوم على أرضية مشتركة من الاهتمامات الاجتماعية.



## نحو نظرية قومية للمعرفة

المداخلة الثالثة في هذا الباب في صورة مشروع نحو نظرية قومية للمعرفة في علوم الإنسان والطبيعة يطرحها الباحث مهزوز بعدد من المسوغات منها: أن الباحثين في العلوم الطبيعية عندما يصدرين في دراساتهم عن الطرق الإجرائية للبحث دون علم بنظرية المعرفة التي صدرت عنها هذه الطرق.

هذه النظرية التي صدرت عنها هذه الطرق تم إنتاجها في الغرب أي في أرضية مجتمعية - معرفية مغايرة لنا، ومن ثم فإنها عندما تتغيرت تغير معها الطرق ويبيى باحثنا أسرى هذه التبعية لنظريات معرفية غريبة.

أما في العلوم الاجتماعية فإننا ندرس النظرية والطرق وبهذا نكتفى بالنقل فقط .

والمرجح الذي يقترحه المؤلف حتى نخرج من إسار هذه التبعية هو أن يكون لنا مشروعنا النظري للمستقل في البحث العلمي أي المصادر عن أرضيتنا المجتمعية في كل أمصارنا العربية.

أما كيف يتم ذلك فهذا ما تركه المؤلف بالرغم من أن الكلام وبخاصة في العلوم الطبيعية ينفي تماماً كونه الظاهرة ويقترب من فكرة أسلمة العلوم.

إلا أنه يتساءل « هل يمكن الربط - على المستوى العرفي (الإبستمولوجي) بين المنهجية العامة للبحث العلمي الحديث وبين المناهج السائدة في المجتمع العربي الراهن » ص ٥٢ والقارئ يمكنه أيضاً أن يتساءل عن المناهج السائدة في المجتمع العربي الراهن، غير أن الباحث أيضاً يتساءل دون إجابة « كيف يمكن للبحث العلمي في الوطن العربي أن يُعاد تأسيسه ويوطه

بأرضيته المجتمعية الخاصة دون أن يضع في متاهة الإحصاءات الكمية أو يقتصر عليها » ص ٥٢ هي إذن دعوة حميمة، لكن القارئ سوف يتساءل مرة أخرى كيف؟.

● في مداخلة رابعة ينتقل الباحث إلى أهمية الدراسات التفاضلية بين اللغة العربية واللغات الأجنبية لدعم اللغة والهوية القومية لأبناء العربية، ومن أجل التعرف على أوجه التمايز الثقافي للمجتمع، الأدبي واللغوي بيننا وبين سوانا من الشعوب ذات الثقافات المغايرة والتعريف العلمي الدقيق على الذات الثقافية العربية في تمايزها عن سواها من الذات الثقافية والأنساق اللغوية المغايرة « هي إذن دعوة إلى الوعي بالمغايرة اللغوية والثقافية ورفض للهيمته » ص ٥٦.

لذا فإنه - أي المؤلف - يدعو إلى رؤية الفكر الأجنبي من خلال منظور قومي، حيث لا يمكن التعرف - مثلاً - بشكل راجع على اللغات الأجنبية إلا إذا قابلناها في بنيتها النحوية والصرفية والصوتية ببنية لغتنا الأم، وإلا فإننا في مرحلة متقدمة من إجادة اللغة الأجنبية سوف نسقط بنيتها على بنية لغتنا الأم.

ويحذر من أن بعض المعاهد الثقافية لدول غربية تعتبر أن أقسام الآداب الأجنبية في جامعاتنا امتداد لسياسة تلك البلدان الثقافية. ويستدل على ذلك من « السير على هدى أدوات النقد الأدبي الغربي من سيميولوجية أو بنيوية .. الخ في نقد أدبنا العربي ذاته » ص ٥٨

الكاتب إذن يقترب مرة أخرى من نظرية التبعية في النظر إلى الآخر، لكن الحل عنده في عدم مقاطعتها خشية خلخلة هويتنا الثقافية وإنما علينا أن نسلط الضوء النقدي على هذه المنجزات

بلغتنا القومية، وانطلاقاً من ثقافتنا العربية ومصلاحتنا الوطنية الراهنة والمستقبلية.

ويختتم المؤلف هذا الباب بهذا السؤال: هل نحن بحاجة إلى سياسة ثقافية أدبية؟ ويصل إلى أننا بحاجة إلى سياسة جديدة تقوم على إعادة النظر في الآليات العلاقة المعقدة بين الإبداع الأدبي والفني وبين مفهوم المجتمع، ويرفض العلاقة المباشرة بين الأدب والسياسة كما يرفض الفصل التعسفي بينهما، حيث لا يجب أن تحكم هذه العلاقة ثنائية تؤدي إلى اختزال للتخييل الشعري - مثلاً - إلى واقعية سياسية، فالإبداع الشعري يتعامل مع الواقع بلغته وشفرته وأدواته المجازية الخاصة.

ويذكرنا المؤلف في هذا المضمون بالتجربة الأدبية المجرية بعد التحول الاشتراكي عندما دأب عدد كبير من مثالي الأدب على تدبيج الأعمال الأدبية في خدمة الشعارات المرحلية للدولة، وكانت النتيجة هبوطاً شديداً في الكيف الأدبي والإبداع على السواء، مما أدى إلى ثورة المثقفين وعلماء الأدب الوطنيين على هذا الابتذال.

ويرى المؤلف أنه يجب على سياسة ثقافية تنبأنا أن يكون لها هذا التوجه « أن يكون المحك في دفع العمل الأدبي للنشر هو: هل استطاع بتنظيمه الفني لعلمه التخلي أن يضيف جيداً » ص ٦٩.

فالأدب المطلوب إذن هو طبعاً فنية تشرك المثقف معها في عبوية ممتعة كي يقبل على تحرير نفسه من جمود العادة وربقة التصور الجمود للحياة » ص ٧٠

## إشكالات الأدب المقارن

● هذا هو (الباب الثاني) في هذا الكتاب الذي يتناول قضية العلاقة مع

الأخر (الغرب) على أرضية الأدب المقارن باعتباره العلم الذي يدرس «القوانين والآليات التي تحكم تداخل الأدب الغربية وما يؤدي إليه هذا التداخل من تشكيل صور الشعوب والثقافات والإبداعات الأدبية في كل من آداب الشعوب المغايرة، ص ٨١»

أو بالأحرى هو علم التعرف على ادب الغير الحضارى فى أدب اللغة القومية وقد يتسع التعريف ليشمل صورة الآخر الثقافى والاجتماعى كما تتبدى فى أدب لغة مغايرة سلباً كان أم إيجاباً.

وقبل الفضول إلى القضايا التي يثيرها هذا الباب يهمني أن أشير إلى نقطة منهجية تلح دائماً على الكاتب ويحرص على بلورتها في مواقع كثيرة من هذا الكتاب، ربما كانت مربط الفرس في بحثه كله ويعرضها الكاتب في هذا الباب كالآتي «فمساسنا في الوطن العربي أننا لا ندرى، أو يبدو أننا لا ندرى أن نعرف أن البحث العلمي ليس هو مجرد الوسائل الإجرائية التي اصطلاح على تلقيها «المنهج العلمي»، وإنما هذه تقدم أصلاً على أرضية معرفية (فلسفية) تتخذ موقفاً مباشراً أو غير مباشر بإزاء مجموع الخطابات المعرفية القائمة على أرضية مجتمعية محددة» ص ١١.

هذه هي قضية الكاتب الأساسية على المستوى المنهجي في هذا الكتاب، مسجوهاً أن البحث العلمي قام على مناهج وأدوات بحثية في الغرب، هذه المناهج والأدوات الإجرائية صدرت عن أرضية معرفية مجتمعية غربية ومن هنا فهي غير محايدة، لذا يجب الشك فيها وإعادة تفكيكها وتقديمها على أرضيتنا المجتمعية عندما نريد التعامل معها حتى ولو كان ذلك في مجال العلوم الطبيعية.

ويغض النظر عن اصطلاح هذا التوجه مع مدرسة علمية أخرى ترى حيادية المناهج العلمية وترى كونية الظواهر أكثر من خصوصيتها، فلن الباحث يرى في مداخلته الأولى من هذا الباب أنه من ضرورات الاستقلال الفكرى وضع نظرية عربية في الأدب المقارن ... لماذا؟ لأن دراسات الأدب المقارن القائمة ومن ثم مناهجها في البحث نشأت نشأة غربية من خلال مقارنات الأدب الأوروبية بعضها ببعض، وكذلك تداخلاتها.

الامر الذي يؤدي إلى أن تطبيق هذه المناهج على أدبنا العربي سوف يفضى إلى التصف في تفسير ظواهر التداخل الأدبي في لغتنا.

والبديل «أن يكون لنا نحن العرب المحققين اجتهاداتنا البحثية والتنظيرية في درس العلاقة بين أدبنا وأدب الغير، بحيث نضيف من خلال إسهاماتنا إلى نظرية الأدب المقارن في الغرب، بدلاً من أن نرضى بالتجميعية في تفسير أدبنا وتفسير ثقافتنا الوطنية» ص ٧٧.

الكاتب يتخذ موقفاً حترأ من تطبيق المناهج الغربية على أدبنا العربي الذي يختلف بنائياً عن الأدب الغربي، لذا فإن هذه المناهج انبثقت من الخاص (الأدب الغربي) قبل أن تصل إلى العام الذي يبرر تطبيقها.

## نعرف الغرب ويجهلنا

سأل أحد المصنفين الأديب السويسري الكبير (دورينمات) أثناء زيارته للقاهرة عما قرأه من الأدب العربي فقال إنه لا يعرف من الأدب العربي غير ( ألف ليلة وليلة)!

أما الرابطة الدولية للأدب المقارن فإنها لا تعترف بأدب العالم الثالث ومنها الأدب العربي إلا على أنها آداب ناشئة!

ولتتعامل إلا مع ما هو ناطق منها بلغة أوروبية!

هذا هو حال ثقافتنا وأدبنا ولغتنا في منظور الغرب الذي نلته وراءه كما يرصدنا المؤلف فهي صورة مشوهة ومعتمة وغير معترف بها في الغرب، ويرى المؤلف أن هذا التشويه وهذا التعتيم مقصود ومخطط له، ولقد طور الغرب علماً هو علم الصورة على يد البلجيكي (دينزرك) وهو علم يعنى بدرس صورة الثقافات والآداب والحضارات وسراب رؤاها في سواها من الآداب القومية، كما يعنى أيضاً بتشويه صورة الثقافات والمجتمعات المغايرة في أدب هذه اللغة أو تلك.

وينتقل الباحث خطوة أخرى مسلطاً الاضواء على أن الأزمة ليست أزمة الأدب المقارن في ذاته وإنما هي أزمة البحث العلمي في الوطن العربي.

المشكلة هي النقل الصرغى عن الأسلاف دون اجتهاد أو إضافة يحكمها اختلاف الموقع التاريخي والتركيب المعرفي، يقابلها النقل الصرغى عن الغرب، (نظريات وفلسفات ومناهج) وتطبيقها المتعمس على واقعنا المغاير دون إضافة تنهض على خصوصية هذا الواقع واختلافه عن الواقع الذي نشأت فيه تلك النظريات.

وفي مداخله أخرى يشير الكاتب إلى أنه «إذا كانت النظرية هي أولى الخطوات التي تقود إلى وعى العلم بذاته، فإن الوعي بتاريخ العلم هو وعى بالعلم نفسه» ص ٩٦.

ومن هنا تأتي الأهمية القصوى للبيبلوغرافيا العالمية لتاريخ ونظرية الأدب المقارن التي يدعو المؤلف إلى ضرورة إصدار ترجمة عربية لها.

ويدعو الكاتب إلى تأسيس الأدب المقارن في العالم العربي على أسس أخرى غير ما وصل إليه الغرب من اجتهادات، أسس تملحها علينا أرضيتنا الثقافية المجتمعية، حيث يرى أن «أزمة الأدب المقارن والعالم الحقيقية، إنما تكمن في النزعة إلى تفريجهما أو أوربتهما» ص ١١٢ ويقول نحن وإن كنا نعترض على تأسيس الأدب المقارن في الوطن العربي بناء على ماوصل إليه الغرب الحديث من اجتهادات في هذا المجال دون أن يكون لنا اجتهاداتنا المسيرة بلزائنها، والذي يملح علينا اختلاف أرضيتنا الثقافية المجتمعية، وينفس القدر الذي نطالب فيه برفع تلك المعيارية الغربية للعلم التي تتمثل في قطعة تمسكية بينها وبين ما وصل إليه اجدادنا الأرائل من اجتهادات في هذا الميدان، ص ١١٢ ويشير الكاتب في أكثر من موضع إلى ضرورة أن يتسلح الأدبي أو الفنان بنظرية للمعرفة تكون بمثابة البوصلة الهادية لعمله الإبداعي، هذه النظرية للمعرفة في رأى الكاتب ستجعل المبدع أدبيا وفنانا وفيلسوفيا، وليس معنى هذا أن يتبنى أدبينا فلسفة انتجها غيره وبخاصة الغرب وإنما عليه أن يبدع فلسفته للتسقة مع أرضيته المجتمعية والفلسفية حتى يزيل الحاجز الومعي بين تلقائية الإحساس وعقلانية الفكر. ويقول «علينا أن نجرد وننظر إلى أدبنا العربي أولاً كما جردوا هم ونظروا لأدبهم، ثم علينا أن نملأ الفجوة بيننا وبين اجتهادات أسلافنا للنقاد من ناحية دون أن نكون بالضرورة تابعين لهم، وبيننا وبين آداب وتطبيقات الشعوب التي عانت ومازالت تعاني مثلاً من الهيمنة الغربية على كافة المستويات من الناحية الأخرى». ص ١١٤.

## الأدب المقارن والآداب القومية

وفي مجال التفرقة بين الأدب المقارن والآداب القومية، يرى الكاتب أن مشكلة

الأدب المقارن في جامعاتنا، أنه لا يدرس كعلم قائم بذاته ولكن على أنه فرع ملحق بدراسة الآداب القومية التي يجب أن تنصرف فقط إلى مايميز هذه الآداب من سمات جمالية وليس إلى حسابات التأثير والتداخل التي هي مهمة الأدب المقارن.

إذا فإنه يدعو إلى تأسيس (علم الأدب المقارن) الذي يختلف في مناهجه وآلياته عن الآداب القومية ولايتحد بأي منها.

يجب أن يكون هذا العلم مستقلاً حتى يتمكن من دراسة القوانين التي تحكم للتداخل بين الآداب وأن يكون له منهجه المستقل لأنه عندما يتوحد بأي من الآداب القومية تلمد علميته.

## درس في النقد الأدبي

ينقل الكاتب إلى محور آخر في هذا الفصل خاص بملاحظات حول منهجية النقد الأدبي السائدة والتي تقتصر على تحليل العمل الأدبي دون النفاذ إلى الأرضية للمعرفة الاجتماعية التي أفرزت التقنيات الجمالية التي يوظفها الأديب في عمله الفني ويقول: «ما أبأس الناقد الذي يقصر اعتماده في تحليل العمل الأدبي على مايصرح به صاحب العمل دون أن يحاول أن يجيب على السؤال: لماذا تشكل العمل على هذا النحو؟ من خلال الوظائف الفنية التي وظفت في تشكيله وبنائه، ودون أن يحاول أن يتتبع المصادر التاريخية لهذه التقنيات الفنية، سواء أكانت في الأدب القوي أو في أدب الآخر الحضاري، وأن يقف على الأرضية للمعرفة - بمعناها الفلسفي - التي وظفت هذه التقنيات الفنية لتجسيدها في إطار العمل الأدبي» ص ١٥٨.

ويشير مرة أخرى إلى ضرورة أن يتسلح الأديب بنظرية للمعرفة «مازود أن ألفت أنظار الانبياء والنقاد إليه على حد سواء هو أن إنتاج الأديب وتلقيه يرتفع إلى مستوى أرقى وانبثق إن كانت له نظرية

عامة في المعرفة لأختزل العمل الإبداعي بطبيعة الحال إليها، وإنما يثرى منطلقاتها العامة من خلال استكشاف أكثر وعياً للحيل التشكيلية في العمل الإبداعي» ص ١١٢.

ويشير الكاتب في نهاية هذا الفصل إلى التناول الضاغط الذي يتم من خلاله التعريف بمرموز الأدب والثقافة الأوروبية في صحافتنا الأدبية العربية مستخدماً من محاولات كثيرة خاطئة تناولت أدب (برخت) وشوهته في صحافتنا الأدبية، متخذاً منها مثلاً للتدليل على صحة طرحة.

## العرب والعالم

الباب الثالث والأخير من هذا الكتاب وهوياب صغير جداً يمتدح على أربع مقالات للكاتب نشرها في جريدة الأهرام بتاريخ متفرقة، يعالج في الأولى منها رؤيته للتعامل مع التراث وإنتاج معرفة علمية عنه من أجل المستقبل ويقول «أعتقد أننا نفقر أشد الافتقار إلى معرفة علمية دقيقة بتراثنا العلمي حتى نستطيع أن نبذل مستقبل أبنائنا في هذا البلد إبداعاً علمياً متميزاً لايعود علينا وحدنا بالخير، وإنما يمكن أن يتجاوز بالمثل أزمة الإبداع عند من تعودنا أن ننقل عنهم إنتاجهم العلمي دون أن نحاول أن نتعرف على أسسه الفلسفية بل نعيد النظر فيها ومن ثم نكتفكها ونعيد تشكيلها، ليس انطلاقاً من نماذجهم في، وإنما تأسيساً على أرضيتنا نحن» ص ١٧.

ويتخذ الكاتب من مشروع المهندس (حسن فتحي) للمعماري في مواجهة المشروع المعماري الغربي دليلاً على صحة ما يصل إليه من أصالة تراثنا عند التعامل معه والتعاطش مع معطياته التي تتسق مع أرضيتنا الاجتماعية والمعرفية دون إنبهار بالحضارة الغربية وتقليدها الأعمى الذي يقضي في نهاية المطاف إلى اقتلاعنا من جلودنا «حتى يسهل اقتلاع المتنزهين من

جذورهم المجتمعية في كل بقعة من بقاع العالم وحتى تتسديد عليهم أليات السوق المالية وتقهر فيهم انتماعهم إلى خصوصيتهم الحضارية المتميزة ، في هذا الوقت الذي يفيض بالتسليط واللا إنسانية للتخلفية وراء المعصرة والديمقراطية المزيفة، ص ١٨٢.

كما يدعو الكاتب إلى ضرورة اختيار (عاصمة ثقافية) للعالم العربي بالتناوب مرة في كل قطر حتى لا يتم احتكار الإشعاع الثقافي في عاصمة دون غيرها.

وأخيراً فإن هذا الكتاب الهام معنى بالدرجة الأولى بالنهوض الحضاري للشعوب العربية ويقضية العلاقة مع الآخر الغربي الذي لا يجد الكتاب لديه حلاً لازماناً المتخافضة فقط هناك بعض الملاحظات حول الإغراق في الخصوصية التي تنفلي في مواقع كثيرة من الكتاب إنسانية العلم وبخاصة في المنهج العلمي، الذي يصير الكاتب على ضرورة تفكيكه وتأسيسه على أرضيتنا المجتمعية المعرفية حيث يرى الكاتب أن المنهج في العلوم الحديثة وبخاصة في العلوم الطبيعية هو منهج غربي تم تأسيسه على نظرية غربية للمعرفة، الامر الذي يشكل في صلاحته عندما يقارب أو يفسر ظواهر مماثلة على أرضيتنا المجتمعية، ورنى أن هذه الرؤية تعطلهم برؤية أخرى ترى أن العملية العلمية

عملية إنسانية شاركت فيها جميع الشعوب بشكل أو بآخر عبر تراكم معرفي طويل في مراحل مختلفة، والخصوصية هنا هي ضرب من ضرب الوهم النابعة من الإحساس بالضعف تجاه الآخر للتقدم ولنا أن نسأل الكاتب في طرحة هذا: هل يختلف المنهج العلمي والأنوات الإجرائية التي تستخلص القوانين العام من ظاهرة كالجاذبية الأرضية أو ظاهرة كظاهرة الطوف في السوائل أو حتى ظاهرة كالعرض والطب في الاقتصاد أو قانون طرد العملة الرينة للعملة الجيدة من التعامل، هل تختلف هذه الإجراءات التي تشكل المنهج وهي تستخلص القوانين العام من الأفراد الجزئية للظاهرة تقول هل تختلف في أرضية اجتماعية دون غيرها؟

اليس هناك المشترك الإنساني العام الذي يصبح الكلام عن الخصوصية في مواجهته وهماً في وهم، اليس المنهج في العلوم الطبيعية من المشتريات الإنسانية العامة. ثم ماجدوى الكلام عن ابن النفيس وابن الهيثم الآن في ظل التقدم في العلوم الطبية الذي سبقهما بألاف المراحل . القاعدة في العلوم أن الأحدث يجب الأقدم، فالقيمة العلمية الأحدث تستفيد من الأقدم لكنهما تتفنيهما وهذا بعكس الفنون إذ تظل القيمة الفنية باقية.

للملاحظة الثانية التي يمكن أخذها على هذا الكتاب هي حديثه الدائم عن الغرب

باعتباره كتلة واحدة متجانسة له رؤية واحدة وفلسفة واحدة ونظرية واحدة في المعرفة. وايست هناك نظريات متصارعة ولا اتجاهات متعارضة في هذا الغرب الذي يتناوله المؤلف. إنه غرب واحد أجد سكنى غير متحرك، كله يقف من الشرق موقف العداء وبالذات من العالم العربي الذي يتناوله الكاتب باعتباره كتلة واحدة هو الآخر لا دول ولا رؤى ولا جذور ولا اتجاهات متعارضة في داخله، المشكلة أن الكاتب يصدر من منهج مثالي يرى الظواهر في سكنيتها وجودها ويبحث عن خصوصية أقرب إلى الوهم

والملاحظة الثالثة في دعوته لأن ينشئ العرب نظرية خاصة بهم في الأدب المقارن دون أن تكون لهم أى مشاركة تذكر في تراكم هذا العلم المعرفي لا على مستوى المنهج ولا على مستوى النظرية، ودون أن يسأل نفسه هل يمتلك العرب أصلاً نظرية في النقد الأدبي خاصة بأنهم؟ هل تطور درس الأدب عند العرب لكى يصبح علماً موضوعياً ينهض على أدوات ومنهج واليات العلوم الحديثة ؟ أم أنه لا يزال غارقاً في الانطباعية ودائراً في أحسن أحواله بين قطبي تراث قديم لم يعد صالحاً لتفسير جديدهم الأدبي وبين واقع حديث لم يتمكنوا بعد من رؤية أنفسهم وتفسير أدبهم من خلاله... ■

# مرايا الذات والأخر

## نموذج تزفتان تودوروف



**محمد حافظ دياب**

**قا**

سؤال الذات والأخر عند تودوروف، ملتبس وغانم الملامح، لمن شمساء أن ينظر إلى صورة إنتاجه النظري بمعزل عن حياة صاحبه، أو رغب التعامل معه خارج سياق عصره، أو استنطاق نصوصه المدونة دون قرائنها المستترة.

فعلاقة الباحث بهذا السؤال لا تتضح بمجرد هذه النظرة، قدر ما تتخذ زمانها عبر استيضاح تعرجات مسيرتها في حياة تودوروف وعصره ودلالات إنتاجه. ولكن، لماذا تودوروف؟

وما علاقته بمسألة الذات والأخر؟

لأن هذه المسألة ارتقت دوّما، ومنذ البداية، هذا الروسى الأصل، البلغاري المولد، وداخلت كيانه وفكره على نحو صميمي.

لقد عاش في عاصمة بلاده (صوفيا) منذ مولده عام ١٩٤١، ورحل إلى فرنسا

إلى هذا الصدد في الاندماج بالأخر والابتعاد عن آخر (آخر) في أن؟

إنه يريد أن ينفخ عن ذاته إرث الماضي والأيدولوجيا لينزاح إلى غرب ليبرالى معاصر. لكنه في قرارة نفسه مازال يعاني المواجهة: بين البلغاري والمفترس، بين المتردد والمتوحد<sup>(١)</sup>، أو باختصار بين الذات والأخر: «فمنذ حصولي على الجنسية الفرنسية، أخذت أشعر بحدة أكثر، بواقع أنى قد لا أصبح أبداً فرنسياً مثل الفرنسيين، بسبب انتمائى المزامن للثقافتين: انتماء مزدوج، يمكن أن يماشى كنقص أو كامتياز (كنت ولا أزال أميل بالأحرى إلى الرؤية المتفائلة). ولكنه في جميع الأحوال يجعلك شديد التأثر بمسائل الغيرية الثقافية وإدراك الآخر»<sup>(٢)</sup>.

ثم إن كل أعماله ونصوصه، بدءاً من أولها (نظرية الأدب) Théorie de la littérature الذى قدم فيها تفسر

عام ١٩٦٣ بمنحة دراسية لسنة واحدة في السوربون، كى يحضر أطروحاته للدكتوراه في النقد الأدبي، لكنه لم يعد إلى بلده نهاية البعثة، وأثر البقاء في باريس، وحصل على الجنسية الفرنسية منذ قرابة ربع قرن، فلم يغير فقط من جنسيته ولغته، بل طلق كذلك كلتا العقيدتين: اللبينية والمسيحية، باعتبارهما لديه إيماناً بعقيدة دوجماتية وحقائق أورثوذكسية، حيث طراز الاشتغال وآلية العمل الداخلى فيهما واحدة، وحيث الطاعة كاملة مطلوبة من (المؤمنين) فى كليتهما، رغم التعارض والاختلاف فى المفاهيم والمبادئ. إنه بذلك قد خاض إحدى أهم التجارب النفسية والوجودية التى يمكن أن تتاح لشخص. ليس الخارج من الذات، من جلد الذات إلى جسد الآخر، هي تجربة الغايات القصوى أو التذوّم Expert-ence de limites ؟ إلا تمخّس الذات على نفسها مغيب الضياع والفقد، حين تغامر

الشكلانيين الروس، حتى آخرها (في مواجهة المتنامي) Face à l'extrême ، يمكن اعتبارها محاولة تأمل متنوعة في مسألة الذات والأخر، خاصة مع استنطاق قرانها اللاكتوية، تلك التي تتجلى بحضور موارب، أو تقبع بكمون في غور نصوصه.

صحيح أنه لم يجاهر بدراسة هذه المسألة دراسة نسقية إلا في مرحلة لاحقة، ولكنه في الحقيقة لم يكف عن تعاطيها في كل أعماله، والتعامل معها عبر زوايا متداخلة، بل وحتى في كل مرة يعيد فيها طبع واحد من هذه الأعمال<sup>(٢)</sup>.

#### « نواظم رئيسية :

يتعلق الأمر، ابتداءً، بأن نقدم لتدوروف، بما يمكننا من بلورة دلالة هذه المسألة، واكتشاف مداراتها لديه، حتى في نصوصه التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية التعامل معها.

لكن هذا (الجرد) قد يحيل إلى قراءة تنبؤية لهذه الأعمال، فيما تؤثر تقرى داخلها، بواسطة ما يسميه هو نفسه «القرأة عن طريق البناء La lecture en construction<sup>(٣)</sup>»، كقرأة عمودية خفية، تشع فيها نقطة التقاطع بينهما بالدلالة، حيثما تقدم خفيتهما على الوجه، وعموديتها على القطع، ولو من تصور أن تاريخ الرسل هو في الصين نفسه توقيت للقطعة: متى تحصل، وأين تقع، وكيف تتحقق؟

يرغم أن تحديدًا أوكياً لنواظم رئيسية تتشكل فيها كتاب تدوروف، لا يدعى القدرة على الإحاطة بمجمل حيثياتها، فمع بالإمكان تحديد نواظم ثلاثة تؤثر لها :

١ - أولها، أن مفهوم «الأدب» لديه، يخرج من الإطار الذي يعرف فيه عانة

بصفة مجردة، أو بضرب من الحايثة التي تحدد الشيء في ذاته، إنه، لديه، ليس مطلقاً ما لارقيا، بل يتسع لأكثر من نص genre وأكثر من نوع<sup>(٤)</sup>، ليشمل شبكة علائقية بين كافة الخطابات والممارسات الرمزية الأخرى (الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية، والمنطق اليومي والسينما والمسرح، الخ...)، «فكم ستضحى فقيرة صورة الأدب هذه التي لن تكون مكونة إلا من القاسم المشترك بين كل النصوص الأدبية، وما ليس إلا أدبا محضاً، إذا قارناه بالصورة التي تجمع كل ما يمكن أن يكون أدباً»<sup>(٥)</sup>.

من هنا، يندرج الخطاب الأدبي عنده في إطار (شعرية) poétique، تقوم على محاولة علمته، وإنتاج علم للخطابات مهما تعددت، وعلم لشروطنتاج المعنى مهما بدت متغيرة.

٢ - استتباعاً، فطالما أن الخطاب الأدبي ليس مصنوعاً من المبني فحسب، بل كقطاع من الأفكار والجماليات والتاريخ، فإنه متصل بالوجود الإنساني، كخطاب مرجع نحو الحقيقة والأخلاق... وأن يكون الأدب شيئاً إذا لم يتع لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل<sup>(٦)</sup>.

وهذا التوجه، هو ما يهيئ بأن أعمال تدوروف تفتح على إمكانات دلالية، وتؤكد طاقات إيحائية بمسألة الخابرة والاختلاف، بطريقة ترتب علاقة بين الذات والأخر، ولو بمخاطبة أدبية تقصدها عن الموضوعية الصارمة والناجزة.

٣ - وتبدو ثالثة هذه النواظم لديه، عبر منهجيته في سبر أحوال هذه المسألة، والتي تقوم على تجاوز طرحين سائدتين: الطرح الذاتوي القائم على

الثنائية والتأصيل النسبي، أو الطرح الأيديولوجي المستند إلى الدجمائية والشمولية. ذلك لأن الأول يحول الآخر إلى موضوع، لا ذات حية، والثاني لا يتيح لهذا الآخر إمكان التعبير، حين يتعامل معه كتوضيح، مجرد توضيح أو توضيح معاد، والحل عنده إنما بالعودة إلى الجذور الصهيحة والمنطق الإنساني الواسع، الذي أسس لمبادئ عصر الأنوار، وهو ما يوجب، في نظره، ضرورة تأسيس رؤية «إنسانية نقدية» humanité critique ، تقوم على الحوار بين الذات والأخر، وإنقاذ الفكرة الأساسية لهذا العصر، أي كونية القيم والحقوق الخاصة بالإنسان أينما وجد<sup>(٨)</sup>.

#### « مصادرات :

والواقع فإن مسألة الذات والأخر يتفحص حسسورها المولد على أديم نصوصه أكثر من صورة، تكاد تمارس فيها بينها (أفقر) تباين الأدوار.

وتصلينا هنا لهذه الصور، لايقصد منه الدفاع عن واحدة بعينها لنفى تعدديتها، بقدر ما يتفحيا التاثير إلى نمط التركيب الذي زاوله تدوروف حيال هذه المسألة:

أولاً: صورة الأخر في مرآة الأخر وهي صورة تجلت في سنوات إقامته الأولى بفرنسا، وتمثلت مع ظهور حركة « النقد الجديد » La Nouvelle Critique التي قامت بداية الستينيات، ضد اتجاهات النقد الأكاديمي أو الوضعي الذي كان مسيطراً ولتذاك على الجامعة الفرنسية.

إن طيلة هذه السنوات، التي تدوروف بنفسه في حضن البنيوية الأكثر شكلانية وتقنية، وفي مفامرة

الكشف عن ( لعبة ) الدلالات. فكان الشكلايون الروس هم عشق الأول، وكانت سبيله إلى توصفهم، هي الطرح البنيوي لسياقها المتماثل: Homogène ، بعيدا عن سياقها فوق النص أو فوق اللغوي Metalinguistique اللامتماثل Heterogène عشق الشكلايين الروس، لانهم وما قدموه، وقع عليهم القمع السياسي نهاية العشرينيات، واصبحت جميع المسائل التي اثاروها محزنة في بلدهم. واتخذ الطرح البنيوي، كرتة فعل لمحاولات تولته الستالينية ( بلغاريا ) أنجدة الفن وتقنين الأدب.

لقد كان يريد في هذه السنوات أن ينسى، أن يهرب من سئلول جلده القديم، وأن يخرج من كل ما شكته وضايقه. لهذا السبب، ارتبط اسمه بصعود الموجة البنيوية، تلك التي طردت الكلام من ساحة النص، باعتبار الكلام تجسيدا للغة في الحياة والمجتمع، واستبدلت به استمالات السنية او علامية، او فسيفساء جمالية لواد البناء، مهمة بذلك الفاعل والتاريخ والعلاقة بالعالم. وتقسائل هنا مع تولدوروف وعنه: ألا يكن هو نفسه، بهذه الكيفية، غائبا بمعنى ما؟ ألا تكون ذاته غائبة في نوع من النفي الذي يمارسه الحفسور المعرفي للآخر؟

إن اجتبهادات تولدوروف البنيوية، هي جزء من نظام الآخر. لقد استعار أدوات هذا الآخر ليساهم بذلك في (أخرته) ذاته، استناداً إلى نزعة شمالة تزعم أنها تحتكر الحقيقة الأدبية.

ثانيا: صورة الآخر في مرآة الذات:

وتبدو بالأوضح في مؤلفه ( فتح أمريكا - مسألة الآخر ) الذي صدر عام ١٩٨٢، واكملة بكتاب ثان في العام التالي (٩).

يشيرنا العفوان القرعى (مسألة الآخر)، وكيف يجسدها النص، بأن نبدأ الوقوف على رؤيته لفتح أمريكا عام ١٤٩٥ كسارخ وواقع، كي نتنقل إلى طرائق اشتغاله بعلاقة الغائز الأسباني بالآخر الهندي، منقوين إلى التساؤل عن دلالات ذلك الاشتغال.

والكتاب مزيج من التاريخ والأدب والفيلولوجيا والسميوطيقا، يطال أحداث السنوات المائة الأولى منذ الاكتشاف (القرن السادس عشر).

ويورد تولدوروف قصة تاليفه، حين: عثرت في المكسيك على كتابات الغزاة الأسبان الأوائل حول غزو أمريكا، وقد سكتني هذا المثال الباهر لاكتشاف وجهل (الآخر) طوال سنوات ثلاث (١٠).

ويذكر أن حضارات الأزتيك (المكسيك) والمايا (أمريكا الوسطى) والإنكا (البيري)، كانت الأكثر ازدهارا في العالم قبل الكولومبي، وجاء الأسبان وغيرهم فدمروا هذه الحضارات، وأبادوا معظم أفرادها (٧٠ مليون شخص قتلوا خلال سنوات قليلة)، وأدمجوا الباقين، بعد سحق ثقافتهم، قسرا في المجتمع الجديد، وتحدث عن ملايين طيور الغريان التي سدت عين الشمس، وهي تنقص على جيش القتلى المرمية في الجبال والوديان.

ويقدم تولدوروف أنماطا أربعة للعلاقة بين الغائز الأسباني والآخر الهندي، هي: الفتح، الحب، المعرفة، والاستيعاب.

يمثل الأولى كولومب Ch. Colomb، الذي كان أول من فتح أبواب المحيط ليحمل (يسوع) فوق أمواجه إلى هذه الأرض الغائبة، تحقيقا، برأيه، لنبوذة أشعياء، وأول من قدم الإنجيل للهنود كي يأخذ منهم الذهب. إن الهنود لديه، يشكلون صفحة بيضاء تنتظر الكتابة

الأسبانية والمسيحية عليها. إنهم ذلك (الشيء) اللأبد بين الطيور والأشجار، وهم: يصلحون لأن يكونوا خدما جديين ومجتهدين (١١).

ويجىء لاس كاساس Las Casas كمنظر لعلاقة الحب مع الآخر الهندي إنه يتعاطف معهم ويدافع عن حقوقهم ومسماواتهم بالأسبان، ولكن يأتيهم المسيحية والاستعمار. ذلك أن تحقيق الهدف يجب أن يتم، لديه بشكل مختلف، عن طريق تسميح الآخر وتسمين الأحوال المادية لأسبانيا الأم. أما كورتيس H. Cortés فباتح المكسيك، فسيه إلى الآخر هو المعرفة إن مايزيده، بداية ليس الاستيعاب، بل تعلم لغة الهندي والاندساس تحت جلده بشكل مجازي ليكمل لنفسه فهم شخصيته والاطلاع على كل مايفطر ببالة

ويقف دى ساسا جون B. du Sa-hagon كتمودج لاستيعاب الآخر الهندي في الذات على نحو (أفضل)، بواسطة الكتابة والتوثيق، إنه مبشر فرنسيسكاني، يتعلم لغة الهندي، ويعلم شبابهم النص اللاتيني، ثم يكتب على تاليف موسوعة لعادات وتقاليد الأزتيك، تلك التي يراما لا تختلف كثيرا عن بقية العادات، خلا (هنات) هنا أو هنالك، ترجع إلى حقد الشيطان، وعدونا الأقدم، الذي لا حدود لوحشيته (١٢).

إن كل الطرق يجب تجربتها لاختزال الآخر: السيف، الإنجيل، اللغة، والكتابة. ثم إن هذا الآخر، برأى تولدوروف، زاهد في كل طيف من وجود تاريخي، وأن القهر المسكون في الذات الجماعية الأنتيكية، قد ساهم في إضعاف مقاربتها للفرقة.

إن تولدوروف هنا يحصو: بطل أن يكشف، للسافة الفاصلة بين القاتل

والقتيل، فيرفض في النهاية كلا الحضارتين: الهندية والاسبانية. الأولى لأنها حضارة تقديم القربان، والثانية لأنها حضارة ارتكاب المذابح.

ثالثا: صورة الذات في مراة الذات:

وتلك صورة تتأكد على نحو واثق في سيرته النقدية (نقد النقد) التي صدرت عام ١٩٨٤، وتعدّ فاصلة في مسيرة أعماله نحو مسألة الذات، طالما أن نقد النقد يمكن تصوّره كإمكانية لرتبة في الوعي قادرة على تمييز نفسها بإزاء فعاليات أخرى (التعليق، التحليل، التفسير، التأويل، الإستقام...)، أو باختصار: نقد النص ونص النقد (١٧).

وهكذا، إذا كان انغماسه في البنيوية مطاع سنواته الأولى الباريسية، مثل نقداً لأبلجّة الفن وشمعته، فإنه هنا يمارس نقده للبنيوية، فيعيد النظر في حركة «النقد الجسدي» والموروث الشكلائي، والتي بدت تراجعها الملحوظ على مسرح الفكر الفرنسي.

إنه يمي أن المقاربة البنيوية ضرورية ومشروعة، باعتبار أن العلاقات الشكلية الداخلية موضوع موجود، وله أهمية في تكوين المعنى الخاص بالنص أو اكتشافه، لكنه بدأ يدرك أنها مقاربة غير كافية، ومن ثم ينفي الأخذ بعين الاعتبار سياقات أخرى غير السياق اللغوي واللغوي، إذ: «الفرق أني كنت أقتفى مجدداً مسألتى الأدبية وقد أسقطت على قياس أكبر من الأول بكثير، لأن الأمر كان يتعلق بالتعارض بين الشمولي والنسبي في المجال الأخلاقي» (١٨).

من هنا أهتم في هذا الكتاب بالفترة التي أرفهت للبنيوية، وقدمت لها، خلال منتصف القرن الحالي (١٩٢٠ - ١٩٨٠)، فاختار منها عشرة أسماء، شعر بأن لها أثراً أقوى لديه، ممن رآهم يعبرون عن خصوصية هذا العصر

(الشكلازيون الروس Les Formalistes) Russes، بجلن A. Doblin، برشت B. Brecht، سارتر J. P. Sartre، بلانشو M. Blanchot، باختين M. Bakhtine، بارت R. Barthes، فرأي N. Fray، وات I. Watt، وبينيشو (P. Bénichou). ولكن اختياره لهذه الفترة، وتلك الأسماء تحديداً، يشي بدلالة: فهم جميعاً ينتمون إلى الجيل السابق عليه. فهل تراه حاول تسويغ انعطافه، بإيجاد علاقة عمودية، تقوم على الامتداد وتعايش الماضي في الحاضر؟ خاصة وأنهم جميعاً خرجوا، مثله، عن الخط. هل أنهم ذاته الأسبق؟

رابعا: صورة الذات في مراة الآخر:

وتظهر في عمله (نحن والآخرين) الذي قدمه عام ١٩٨٩، في محاولة منه أن يعكس للفرنسيين صورتهم بإزاء الآخر، فيستعرض آراء ثلاثين مفكراً فرنسياً في مشكلة الآخر، يمتدّون منذ القرن السابع عشر وحتى اليوم، ويحدد فيه شخصيات عشر للنازح من بلده إلى مكان آخر (المستوعب، المنقطع، السائح، الانطباعي، المستوعب، الغريب، المنفي، المجازي، المرتدع، والفيلسوف).

والكتاب يتوزع على محاور خمسة: يعالج الأول قضية العالمية والنسبية في المنظور الفرنسي للثقافة، ويتناول الثاني مسألة العرق وما يدور حولها، والثالث قضية الأمة من خلال أعمال أبرز مفكرها، والرابع ظاهرة الفرائسية في الثقافة الفرنسية، ويعرض الخامس لموضوع الرحلة والأسفار وتمثالاتها في الأدب والثقافة الفرنسيين، فيما يتناول المحور الأخير قضية «الاعتدال»، كتمهيد نحو خيار ثقافي يعلن عنه في خلاصته إلى «نزعة إنسانية ملطّفة».

ونكتشف عبر صفحات هذا الكتاب، مالم نتوقع: مونتين Montaigne ورويان Renan، وميشيليه Michélet، وفولتير

Voltaire، أنتهاء بتوكوفيل De Tocqueville، وستروس C. Levi - Strauss، راوحو عبر مسيرتهم الفكرية بين نعمة المركزية الأوروبية europeocentrisme وأطروحة المساواة بين البشر، أو بين نزعة علموية ضيقة تحاول أن تفرض كل عادات وتقاليده الإنسان الأوروبي على الآخر، وبين حقوق إنسانية كونية ينبغي أن يتمتع بها كل واحد أينما وجد، إن ريفان، مثلاً، قد انتقل من موقف التسامح والتفهم في البداية، إلى آخر وضعي ضيق، يربط لتصنيف البشر إلى ساميين وأريين، وتقرير تفوق العرق الأري، حين يذكر أن: «الطبيعة قد شأت أن يكون هنا عرق من العمال هو العرق الصيني، وعرق من حركات الأرض هو عرق الزنوج، وعرق من السادة والجنود هو العرق الأوروبي» (١٩).

وحدهما روسو ومنتسكيو يحيطان بالخروج من هذه المرواحة، ويلقيان إعجاب تودوروف، لأن كليهما كان واسع القلب والعقل، لكي يستوعبا اختلاف الآخر غير الأوروبي، ويفهما عاداته وقيمه بطريقة إنسانية لا تمييزية، دون أن يتخليا عن المبادئ الكونية العامة التي تشكل الجوهر الباقي من عصر الأنوار.

والواقع فإن تودوروف في هذا الكتاب، يرى نفسه في مراة الآخر. يتعلّق تنوعه، المنقح، رمزيا بثلاثين مفكراً فرنسياً، فيسعى إلى البحث عما يملّكه ويمثله. إنه يلعب دوره وأدوار سواء.

ولكن المسألة تبقى مطروحة: ما هي الذات؟ ما هو الآخر؟ أين تنتهي حدود الذات لكي تبدأ حدود الآخر؟

\* مسألة تاريخية:

ها نحن إذن، بعد تحليلنا لمدارات مسألة الذات والآخر عند تودوروف،



مطالبون أن نفكر في أطرها المرجعية، وهو ما يقتضى في اعتقادنا الاستشهاد بسياقاتها فوق النصي، حيث تحديد هذا الطرح هنا يمكن أن يسمح باستبصار الظروف التاريخية المؤثرة لأعماله.

يزيد من مشروعية هذا الاستشهاد، أن تأويل منطق اشتغال تودوروف حول هذه المسألة، لا يمكن فصله عن سياقه السوسيوثقافي، باعتباره الإطار الأشمل الذي يندرج فيه، وهو ما يطرح فرضية عدم إمكان إتمام فهم أعماله إلا بواسطة الظروف التاريخية والاجتماعية التي صاحبته.

توضيحا لما نغنيه تجنبنا لبس: إن قلنا إن هذه الأعمال تحيل إلى سياقاتها السوسيوثقافية، فإننا لانعنى مطابقتها بالضرورة لهذا السياق بطريقة مباشرة. فهذه الأعمال، شأنها كالعلامة Signe، يمكن أن تربطها بالواقعة المعنية علاقة غير مباشرة من النوع الاستعاري، وهو ما يشي أن الشمسية لدى تودوروف تتسع لمعنى بلاغية الفكر.

لقد كانت أعماله الأولى التي انفجرت في الشكلائية والبنائية، محاولة منه للرد على نصين: نص معاش في مسقط رأسه بلغاريا، ناب الحزب فيها عن الطبقة في السلطة وقبح عليها، وعاش الناس من أجراء للقطاع الخاص إلى أجراء للقطاع العام، وازدادت الدولة قوة، فلم تزل ولم تتحقق الشيوعية، ونص آخر هو النص الأبوي الذي تزايدت دائرته اتساعا لديه، إذ: كنت أعتقد، مع اكتشافني حولي لأدب مرهون للسياسة، أنه يجب قطع أي صلة للآداب بكل ما عداه وصونه منه. إلا أن العلاقة بالقيم هي من مصميم الأدب: ليس لأنه من المستحيل الحديث عن الوجود دون الرجوع إليها وحسب، وإنما أيضا لأن فعل الكتابة هو فعل اتصال<sup>(١٦)</sup>.

وفي (فتح أمريكا)، لا يبدو أن هاجس تودوروف كان مجرد تقديم صفحة كتبت بالدم في المكسيك خلال القرن السادس عشر، الذي شهد اقتراف أوسع إبادة في تاريخ الجنس البشري مع اكتشاف الأسبان لأمريكا.

إنه يكتب عن الحاضر المعاش، بعين جلي بإشكالات معاصرة بامتياز، حين ينظر إلى فتح أمريكا، فيلقى عليه ضوءا يجعل من استعادة سرد المؤرخين لوقائعها، رواية معاصرة.

إنها مهمة صعبة دون شك، فتودوروف كأحد أفراد الذات الغربية، يكتب لهذه الذات وعنّها، حول علاقتها السالفة والرائنة بالآخر على حد سواء. ليس واضحا أن الهاجس التحتي لكتابة هذا العمل، هو هاجس حال، متعلق بمحاولة فهم طبيعة استملاك الغربي للآخر؟ يبدو الأمر كذلك، طالما الجدال لم يزل مطروحا بشأن هذه العلاقة.

فما أشبه الليلة بالبارحة بفتح أمريكا. كلاهما محاولة لفك الأزمة الرأسمالية، ولقع لحدود فضائها دون توقف، ولو بممارسة الإبادة الجسدية génocide والاستيعاب الثقافي ethno-cide<sup>(١٧)</sup>.

لكنها هذه المرة لصالح القيسار الليبرالي المتطرف (الاشتازية في بريطانيا والريجانانية والبوشية في الولايات المتحدة)، الذي أنجز مجهودا هائلا للتسلح الأيديولوجي والاقتصادي والعسكري ضد. إمبراطورية الآخر، وعلى حساب التيار الكينزي. كلاهما تشجيع لحركة الرأسمال والاستثمار، وترك الآليات السوق وديابات شوارتزكوف لتعمل بشكل طليق.

أما مراجعته في (نقد النقد) للبنوية، فإنه أقرب للرجوع إلى حقيقة تحتاج إليها الذات الغربية أنيا. فلم تعد العقلانية التي هي سلاح معتقى فلسفة الأنوار، قادرة على ضغ التقدم من هذه الذات، لأنها سلبية أيديولوجية الفرد المطلق، فتمتد مانتى عام، ردد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذين لا يحصون، كل منهم بشكل أفضل من غيره، أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها. ولقد حان الوقت لبلوغ البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها:

إن للآداب علاقة بالوجود الإنساني<sup>(١٨)</sup>.

وفي (نحن والآخرين)، لا يحاول تودوروف أن يحل مشاكله الشخصية وعقده الذاتية والتاريخية، ولو بمرآة يعكس بها للفرنسيين صورتهم. الأمر على ما يخفى أكثر طموحا، إذا لم نغفل أن هذا الكتاب قد ظهر عام ١٩٨٩، في ذروة الأحداث العنصرية التي أصابت فرنسا، وشغلتها بمسألة الآخر: العامل المغاربي وأسرته، والذي يمثل بالنسبة للفرنسي، الآخر في المطلق: المختلف، ديننا وعادات وتقاليد، بل وملامح عرقية. فهل يمكن القول أن تودوروف واجه فرنسا بما واجهته من سؤال حول إمكانية التعايش مع ثلاثة ملايين عربي مسلم، بأقل التضحيات والاختلاجات؟

وهكذا يمكن القول إن المحطات الرئيسية لجموع إنتاج تودوروف تتمفصل مع قضايا اجتماعية تاريخية حالة، تنعكس بدورها على هذا المجموع، كما تحدد أفاق وعيه لمسألة الذات والآخر.

#### \* فرضية لغوية:

ولكن، ماذا نقوله وتشى به لغته حول هذه المسألة؟

إن فرضية انساق هذه اللغة، تلوح قابلة أن تتزامن مع مدارات صاحبها الفكرية، انطلاقاً من إمكان تفسير دلالتها بواقع أن تواترها يتنوع، ويشكل جلياً، تبعاً لروايته المهيمنة، مما يضمننا على درب مزيد من الإحاطة بتلك المسألة لديه.

ولعل من أوضح الجوانب التي تتصل بلغة تودوروف، ما يخص منها استخدام الضمائر، ومعنى هذا الاستخدام، من كونه يضمن مادة القول، ويشير إلى علاقات بعينها أو بغيرها<sup>(١٤)</sup>، وحيث الضمائر لدى بنيفينيسست E. Beneveniste تلخص في العلاقات الثلاث التي تنشئها (المتكلم،

المخاطب، والغائب)، مجموع المواضيع التي تحدد شكلاً للفعل، متسماً بمؤشر شخصي<sup>(١٥)</sup>.

ما يعيننا هنا أن الضمائر تساعدنا في المقاربة الدلالية للمادة التي يحويها مستن corpس تودوروف، بالنظر إلى العلاقات التي تقيمها بين أجزاء هذا المتن، وهي العلاقات التي يبنى عليها، جزئياً أو كلياً، الموقف السردى، انطلاقاً من عدم وجود هذه الضمائر في حالة مجرية داخل نصوصها.

يتعلق الأمر إذن بالانتباه إلى شكل ايقسوني Conogramme بعينه، هو استخدام الضمائر (بازرة ومستترة، متصلة ومنفصلة، جوازية أو وجوبية)،

بما يمكن من التعرف على مؤشرات دالة في متن تودوروف، كقبول له أطرافه وعلاقاته، حين تطال: «مجموع الظروف التي يجري فيها فعل القول»<sup>(١٦)</sup>، وخاصة ما يمكن من التوجيه إلى دلالاتها الإيجابية حول مسألة الذات والآخر. ندفع الأمر أبعد، فنشير إلى إحالات استخدام للضمائر، بما يقرينا من محاولة تحديد حملاتها من هذه المسألة، على قاعدة الشروط التالية:

١ - في إيرادنا لمتن تودوروف، أغلنا الأعمال التي شارك فيها كتابا آخرين<sup>(١٧)</sup>، وكذلك استشهدات المرجعية العديدة التي يحيل عليها.

المتن		سنة النشر	خطاب مونولوجي		خطاب حوارى	
			التكرار	%	التكرار	%
Théorie de la littérature	1966	85	57	63	43	
Littérature et Signification	1967	104	51	98	49	
Grammaire du Décameron	1969	122	55	96	45	
Introduction à la littérature fantastique	1970	101	48	109	52	
Poétique de la prose	1971	152	47	167	53	
Poétique	1973	164	45	197	55	
Théories du symbole	1977	18	24	47	76	
Symbolisme et Interprétation	1978	88	44	109	56	
Les penres du discours	1978	158	56	121	44	
Sémantique de la poésie	1979	121	44	153	56	
Les interrogations contemporaines	1980	179	61	122	39	
M. Bakhtine - Le principe dialogique	1981	178	55	141	45	
L'Analyse structurale du récit	1981	125	39	188	61	
La conquête de l'Amérique	1982	114	35	178	65	
Fréle bonheur-Essai sur Rousseau	1983	84	32	178	68	
Critique de la critique	1984	97	38	156	62	
La notion de littérature	1987	104	37	173	63	
Nous et les autres	1989	213	34	409	66	
Les morales de l'histoire	1990	78	27	204	73	
Face à l'extrême	1991	96	32	198	68	

٢ - ركزنا في العلاقات التي تتبادلها الضمائر، على ضميرى المتكلم والمخاطب، من جهة وضمير الغائب من جهة أخرى، حيث بين ضميرى المتكلم والمخاطب تقوم علاقات من الترابط الشخصى توحد بينهما، فهما حاضران بالنسبة للغائب، انطلاقاً مما يراه بنيفينيست من: «أن وصى الذات لا يتحقق إلا بالتضاد، فانا لا استعمل (الأنأ) إلا لآنتى أتوجه بالكلام إلى شخص مخاطب، أى إلى شخص أشير إليه بـ (انت) فى قولى هذا» (٣).

٣ - استيعاباً، تم توزيع خانات قائمة إحصائية لاستخدام هذه الضمائر بين: خطاب مونولوجى تحيل مؤثراته النحوية إلى ضمير المتكلم المفرد، أو تتلقى فيه الأنأ المعبرة فى أنا جماعية، وخطاب حوارى تتدخل نصوصه تقديرات جماعة مفترضة.

٤ - تعاملنا مع كافة الضمائر الواردة فى المتن، سواء منها المنفصلة (je, tu, nous...) أو المتصلة (me, lui, eux...)، خلا ضميرى المجهول (il, on) غير الشخصيين، وضمائر الشأن الموصلة والإشارية (celui, ceux-ci...).

وتجدر الإشارة فى هذا الصدد أن مؤلّه (نظريات الرمز) Théories du sym-bol (نظريات الرمز) لا تبرز فيه ضمائر المتكلم إلا نادراً، حيث يستخدم غالباً الضمير (on)، بما يوحي أن مفاهيم ووقائع هذا المؤلف تعرض نفسها كحقائق ثابتة، وتلك طريقة يتطابق بها تودوروف مع الذات المالة du devéur ذات : ذات الحقيقة المطلقة والعلم، وبها يتميز عن كل موقف أو تصور ذاتى.

وتأكيداً لهذه الجردة الإحصائية، يستوقفنا طرح المتن لضمائره، ودلالات ذلك الطرح، على النحو التالى:

١ - فى أعماله الأولى، ثم مفردات عديدة تقوم على استخدام الضمير الشخصى الموسع (أى الجمع) ، لتدلنا على هوية الكاتب : الأنأ المعبرة هنا تتلقى فى أنا جماعية، لاتشير إليها فقط للمؤشرات الشخصية فى الجمع، بل العديد من المفردات أيضاً (نفهم، نتعلق، لنقل، نستعمل يمكننا، نعلم، لنعد نذكر، نتاولنا، نعرض، يجرنا، نطالع...)، وهو ما يعنى أن الأنأ غير قسارية على الإرسال إلا ضمن أنا جماعية، تنبجس فى صيغة (العشيرة) البنيوية.

إن تودوروف هنا ليس شخصاً محضاً، مكتفياً بذاته، بل متصل دوماً بالجماعة، امتياها منها، واحتواء بها إنه (النطق) باسمها.

٢ - وفى أعماله الوسيطة، خلا (نظريات الرمز) ، نلاحظ حضوراً قوياً للأنأ، وتبلورها الواضح كمثكلة قوية (كلماتي، تعلمته، رأيت، قلت، تصورت، دافعت، أكتب...)، وليس سوى مؤشرات أخرى قليلة دالة على أطراف أخرى.

٣- أما فى أعماله الأخيرة، فإننا نراه يثور على (نرجسيتها) «إن صم التعبير بحيث اللقاء متوازن بأكاد، بين الأناوالهو».

إنه هنا معنى يحمل رسالة الحوار بينهما، وهو ما يبين فى مفردات غالبية (نصى ونصه) لا ينتقد ولا أنتقد، قام وأقوم، أتجاوز ويتجاوز، تضامناً، يشيد كلانا...).

ولتجاوزنا لغة الأرقام والمفردات، ونخلنا فى استنتاج النصوص، لأمكننا أن نقف منها على ما يطرح منطق تودوروف فى مسألة الذات والآخر، رغم أن بعضاً من هذه النصوص تجمى فى مقتها كإشارات عامة أو كتحذيرات للذاكرة، لكنها، على أية حال، يمكن أن

تشكل البعد المتمم، مع الضمائر والمفردات لفرز رؤيته للمسألة، وإيراندا لهذه النصوص يقوم على الاختيار العشوائى، الذى لا يتقصد تسلسلها فى الظهور حسب أعماله. ذلك أن نصوصه تتحرك داخل فضاءات تنسج فيه الهوية نفسها كتمارس للاختلاف، اعتباراً من أن الذاتية ليست هى الهوية البسيطة، وإنما الاختلاف، الاستثنائى الرأى من هنا دأبت هذه النصوص أن تعمل داخل علاقة الهوية والاختلاف، على نسج ما يسميه جونتار M.Gontard بالسلب للزوج La negation double (٤)، الذى يحكمه (قانون) التشابك والتقاطع بين الذات والآخر.

لنطالع «أولاً، حيرته فى تحديد البعد الربيع والمشد معاً، بين المستوعب والمضى .

إن للمستوعب لديه، هو: المسافر إياباً، وفى أغلب الأحيان ، أى أنه المهاجر إنه يريد معرفة الآخرين لأنه منقاد إلى العيش بينهم، يريد مشابهمهم، لأنه يرجوهم أن يقبلوه. سلوكه إذن يتعارض مع سلوك المستوعب (يكسر العن) : يذهب إلى الآخرين، لا لى يصبحوا مماثلين له بل لى يصبح هو مثيلهم (لكى يشارك مثلاً، فى اللحم الأمريكى) هو متميز فى هذا الأمر عن العامل المتنقل، هذا الأخير هو الوجه النقيض للمتفتح، الذى لا يبرز الخارج إلا لدة محدودة، وليست لدية أية نية فى التخلي عن ثقافته، بل على العكس .

عندما تتقدم عملية التعرف والتماهى بصورة كافية، يتحول المهاجر إلى مستوعب : يصير (مثال) الآخرين . يمتلك هذا السلوك تنوعاً خاصاً، حيث ينحسر الاستيعاب عن مجموع عناصر الوجود، ليتناول الحياة المهنية لنسب : فى هذه الحال يتعلق الأمر بالخير فى

بلد اجنبي، الذي يقوم بالموكب في فترات متلاحقة، ويسمى، في المرحلة الأولى على الأقل، إلى فهم الاجانب كما يفهمون انفسهم بالذات: بالمقدار نفسه، وبالطريقة نفسها. في هذه الحال، وسواء كان هذا المتخصص انثروبولوجيا أو مؤرخا، فإن المشكلة التي ستبرز هي انه يخشى على معرفته من التحول إلى مجرد عملية إعادة إنتاج للمعرفة التي يكونها سكان البلد عن انفسهم والحال، كما يلح سيجاني، يمكننا التشوف إلى امور أسمن من تبديل سيطرة الأنا بسيطرة الأنت، وأسمى من استبدال التشويه المركزي الإنثي بالملودج المحلي للمنظم والجاهن... (٢٥).

أما الملفى فإن شخصيته تشبه في جوانب منها شخصية المهاجر، وتشبه الغريب في جوانب أخرى. فهو مثل المهاجر، يستقر في بلد ليس بلده لكنه مثل الغريب يتغادى الاستيعاب. ومع ذلك، فإنه خلافا للغريب، لا يسعى إلى تجديد تجربته، ولا إلى إثارة الغربة. وهو خلافا للغريب لا يهتم بشكل خاص بالشعب الذي يعيش بين ظهرانيه. من هو الملفى ؟ إنه الذي يؤول حياته في الغربة كتجربة لعدم انتمائه إلى محيطه، وهو يجعلها لهذا السبب بالذات. يهتم الملفى بحياته بالذات، بل وحتى ب حياة شعبه بالذات، لكنه لاحظ في نفسه انه لى يرجع هذه الغاية، سيكون من الأفضل له أن يسكن في الغربة، أى حيث لا ينتمى، إنه غريب ليس بصورة مؤقتة بل نهائية. إنه الشعور ذاته، وإن كان أقل نمو الذى يدفع البعض إلى الإلتام في المدن الكبرى، حيث الغلبة Panonymat تعيق أى عملية انتماج كاملة، وأى عملية امتصاص للشخص من قبل الجماعة. (٢٦) على أن تودوروف سرعان ما يحاول أن يدرأ عن نفسه فكرة اقترابه من شخصية «المستوعب»

والملفى بتأكيد على اختلاف الشخصية الروائية عن شخصية راويها :

إن الفرد الذى يقول (أنا) فى الرواية، هو غير الذى يقول (أنا) فى الخطاب، والذى يدعى كذلك الموضوع فى التعبير فهو ليس إلا أحد الشخصيات وتكون مرتبة أقواله (الاسلوب المباشر) هي التى تضفى على تلك الأقوال صفة موضوعية كبرى، بدل أن تقرها إلى موضوع التعبير العلى. ولكن ثمة (أنا) أخرى، (أنا) غير مرتبة فى الغالب لتشير إلى الرواية، هي الشخصية الشعرية التى ندرجها خلال الخطاب. ثمة إذن جدلية الشخصية واللاشخصية بين (أنا) الرواية المضمنة وبين (هو) للشخصية (التي يمكن أن تكون أنا مريحة)، أى بين الخطاب والقصة، وتكون مشكلة وجهة النظر جميعها فى درجة شفافية ضعائى الغائب اللاشخصية فى القصة (هو) بالنسبة إلى ضبابية (أنا) فى الخطاب... (٢٧).

إن تودوروف ذات معقدة تعذبها استحالة الوهمين في آن معا:

جذب الذات transe du meme وللع الانتماج فى الآخر. لنقرأ:

● « لقد أردت تجب تطرفين: الأول، هو إغراء سماع صوت شخصيات القرن السادس عشر على نحو ما هو عليه، إغراء السعى إلى أن أخفى أنا نفسى حتى أخدم الآخر على نحو أفضل. والثانى، هو إغراء إخضاع الآخرين لنفسى، إغراء جعلهم نعى بسيطر المرء على جميع خطوط تمريكها. وقد بحثت بين الطرفين، ليس عن ساحة حل وسط بل عن طريق الموازن... (٢٨).

● «إننا لاندع الآخر حيا بمجرد تركه على حاله، كما أننا لانتوصل إلى ذلك بطمس صوته بالكامل... (٢٩).

● « نحن لا نستطيع وحدنا أن ندرس الآخرين، قدامنا، وفي كل مكان، وعبر كل الظروف، فإننا نعيش معهم... (٣٠).

● «تغيرت بنفسى أنا الآخر فى اتجاه ربما غير معاكس تماما، ولكنه مختلف على أية حال... (٣١).

● « إن تكون غريبا، يعادل في نظر ديكرت، أن تكون حراً، أى فيسر تابع... (٣٢).

● « من العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر... (٣٣).

● « من صالح المرء أن يكون مخالفا لمن يريد فهمه... (٣٤).

● «الملفى مشر إذا كان المرء ينتمى إلى ثقافتين في آن واحد، دون أن يتوحد مع أيهما... (٣٥).

● «بوسع المرء اكتشاف الآخرين في ذاته، وإدراك انه ليس جوهر متجانسا وغريبا بشكل جذري عن كل مائس هو: فانا آخر، لكن الآخرين أيضا أوت: إنهم ذوات، شأنهم في ذلك شأنى، لاتفصلهم ولاتميزهم بشكل حقيقى عن نفسى غير وجهة نظرى، والتي بموجبها يعتبرون جميعا بعيدين، بينما اكون أنا وحدى هنا... (٣٦).

● «العلاقة مع الآخر لاتتشكل في بعد واحد وحيد. فلمراعاة الاختلافات للوجود في العالم الواقعى، يجب التمييز بين ثلاثة محاور على الأقل، يمكن تصديد موقع إشكالية الأخرية عليها: فهناك، أولا، حكم قيمة (مستوى قيمة): فالآخر حسن أو سيئ، أحبه أو لاأحبه، أو، كما كان يمكن أن يقال بالاحرى، نذلى أو أدنى منى (لأن من الواضح، في أغلب الأحيان، أنني حسن وأنتى أقدر نفسى). وهناك، ثانيا، فعل التقارب أو فعل التباين في العلاقة مع

الأخر (مستوى أعلى): فإنا أتبنّى قيم الآخر، أو أتوحد معه، أو أضيفه الآخر بنفسى، والفرض عليه صورتى الخاصة، كما أن بين الخفوض للآخر وإخضاع الآخر حد ثالث أيضاً، هو الحياد، أو اللامبالاة، وثالثاً، فإننى أعرف أو أجهل هوية الآخر (سيكون ذلك هو المستوى المعرفى)، ومن الواضح أنه لا يوجد هنا أى مطلق، بل تدرج لانتهائى بين حالات المعرفة الأيسر أو الأقرى...»<sup>(٣٧)</sup>.

● «إن آرثر كوستلر A. Koestler وهنرى جيمس H. James قد عاشا مثلى التلاخ الجذور والغيرية الشخصية، وإنهما عرفا من ثم أن يعيشا بصورة أفضل هذه الغيرية، حيث يعترف بالآخر مع الاحتفاظ بعدد عنه...»<sup>(٣٨)</sup>.

● «إن توهم الاندماج لئيد، إلا أنه توهم ونهاية مرّة: أما الاعتراف بالآخر كآخر، فيتيح محبة أفضل له...»<sup>(٣٩)</sup>.

● «إننى أهتم بتطور المكانة التى نعطيهها للآخر منذ النهضة، ونصوص القرن السادس عشر، المختلفة جداً فيما بينها، تسمح بظهور صور مبدئية، مختلفة كلياً عما ستصبح عليه فى القرن الثامن عشر أو فى القرن العشرين. ثم إننى فوق ذلك، أحاول أن أتوجه إلى من يعاصرونى (وهذا ماكان أباء الكنيسة يطلقون عليه الحس الأخلاقى)، بأن أسعى إلى التحدث مع المعاصرين لى عن المشاكل التى تهمنا جميعاً، كمسألة التسامح وكرامية الأجانب والاستعمار والتواصل، وتقبل الآخر والاتحاد معه، والشعور بالتفوق الظاهر والخفى...»<sup>(٤٠)</sup>.

وهكذا، لو قمنا برسم خطى دلالى لكتابه تودوروف، عبر ضمائره ومفرداته وعباراته، سنجد توزيعها تصاعدياً بين (خنادق) ثلاثة:

(١) التماهى مع الآخر، وخاصة فى أعماله الباكورة، بما يؤسس له فى

هذه المرحلة أن يقتل جنوده القديمة، كحالة عصيان شامل فى وجه التنفيذ اللابد فى ألبنة الألب ببلده الأول، ويكره فعل التقليد فى بلده الثانى.

(٢) الغائية الذاتية، مع تجاوز كتاباته الأولى، والتى يستحضر فيها عفوان ذاته، باستمرائها، وتضخيمها، ونرجسيتها، والتشترق حولها بكيفية تهمش الآخر إلى درجة واضحة.

(٣) الغيرية الشخصية، وخاصة فى أعماله الأخيرة، بما تطوى عليه من الاقتراب من الآخر مع الاحتفاظ بعدد عنه، أو بمعنى ثان، إعادة ترتيب العلاقة بين الذات والآخر بواسطة الحوار.

وهذه الخنادق الثلاثة ترسيمة ثابتة فى كتابة تودوروف، لاتبينها إشارات خجولة، يحاول من خلالها أن يطرح لجنلية هذه العلاقة.

#### ● الحوار الملتبس:

إن تودوروف يمارس لعبة المرايا، أو بالصبرى يجرب توتره الدرامى بين ذات كاشفة لجرح الشوق إلى وطن مفقود، وآخر غريب، مسكون منذ عصر الأنوار، بأمواع متعاقبة من العقلانية والقوة. إنه ذات وأخر يحاولان أن يمارسا القضاة على الاختلاف بينهما بالحوار، ويطوحو فلسفة الأنوار نحو الكونية والعصرية والتقدم والوفاق بين الشعوب.

لكنه يعرف أن هذا الطرح لم يدم طويلاً، ومن ثم لم يبلغ مصداقيته. إذ سرعان ما انكشفت هذه العقلانية الكونية عن عرقية مركزية، ثم بدت عمياء ولامبالية إزاء نقذات كثيرة وجنادة، صيغت فى القرن التاسع عشر، من قبل ماركس K. Marx، ونييتشه F. Nietzsche، وفرويد S. Freud، وآخرين، ممن أطلق عليهم ريكور P. Ricoeur مفلاسفة الشكل<sup>(٤١)</sup>. ورغم ذلك، يقام تودوروف

اتهام الأنوار، وتحميلها مسؤولية الأعمال والمجازر التى قام بها الغرب، أثناء الحقبة الاستعمارية. فقد حُرّف المستعربون برأيه، مبادئ هذه الفلسفة عن مسارها الصحيح، واستخدموها فقط كأداة للتسلط والهيمنة، ومن ثم فالحل لديه لإيكون يرفض هذه المبادئ، بل العودة إلى الجذور التى أسستها، وهو ما يجب فى نظره ضرورة الحوار مع الآخر.

وتبرز هنا واحدة من الإشكاليات الأكثر تعقيداً فى عالمنا المعاصر: كيف تتعامل، عبر هذا الحوار، مع الاختلاف فى منظومات القيم والسمات السيكولوجية المحددة للملح المجتمعات المتمايزة؟ الذى يبلغ جذوره القصوى فى القضايا الأكثر حساسية وتفجراً، فيضفى اقرب إلى التضاد أو التناقض. كيف، والمثال راجع، نشير إلى التمييز بين مايسميه الغربى إرهاباً، وبين النضال الوطنى التحررى؟

لعله من الضرورى التحفظ فى إطلاق النصوص والأحكام، على قاعدة إغفال واقع نسبية منظومة المعايير، الأمر الذى يجعل إمكانيّة النفاذ إلى الآلية الداخلية المولدة للحوار، شبه مستحيلة، فيستعصى الآخر على الفهم، ويتحكم الذات الغريبة مجدداً بمحدودية علاقة الذات بالآخر، بتحويل هذا الآخر إلى موضوع صرف، لا إلى ذات. وهذه النظرة، تصيداً لى التى تتيج إعادة إنتاج فتح أمريكا، التى بدأت منذ خمسة قرون، يصيغ جديدة ومتطلبات تقنية حداثة.

إن تودوروف يمنح الحوار قدرات فائضة، تجمع فى جوفها إنقاذ الذات الغريبة وتوسيع اتفاقها مع الآخر، فى زمان تباعداً فيه، ضمن علاقة مجتمع التفرد والمجتمع المستباح، إلى الحد الذى يصعب حتى القول عنها:

ذات وأخر.

ذلك أن هذا القول يدفع إلى تصور الآخر كذات مختلفة، في أحلى حالاته، وليس مجرد شيء، أي شيء، فيما أضفى للشعور الثقافي الغربي في هوية ذاتية، تكاد تخزجه وجيدا عن بقية الأنواع والأعراق، تلك التي ليست بالنسبة له سوى مجرد نماذج تجريبية أو أنثروبولوجية.

دليلنا في ذلك، أن الأعراض التي تفرزها المتغيرات الأولية منذ منتصف الثمانينيات، بقدر ملحوظ من الموضوع النسبي، تكشف عن تناقض حاكم وعميق بين إمكانات الموضوعية لتطوير إدارة ما يمكن أن يضحي قرية عالمية حقيقية من ناحية، وانكماش الرغبة في التفاهم والثقافة، وتشوش واضمحلال كفاءة الاتصال بين الأمم، مع انفلات الجمود والتمركز العرقي والتعصب والعنف، بسبب انسداد القنوات وفشل المؤسسات العالمية في إبراز وتكتيل إمكانات البشرية في القضاء على المشكلات المزمنة للفقر وعدم المساواة والمنافسات الدموية على كل الأصعدة.

والحال، إن دعوة تودوروف للحوار هي مجرد قرعة أخلاقية، بلا فعل تواصل، نتيجة غياب المؤهلات المادية والرمزية التي تسندهما، وانسحاقهما لحلقات الربط وميكانيزمات الفاعلية المنتجة والمرافقة، ناهيا عن أنه يصارح الآخر من موقع الأنا الغربي، وهو ما قد يهين نوعا من تحكيمية قياس الآخر على الأنا، فيقدم بذلك فهما (أخويا) للأنا، قد يقود إلى استبلاها. وهنا تكمن معضلة التباس هذا الحوار لديه؛ إنه تواصل على مستوى بنية الظاهرة، لكنه تباعد في الباطن، نقصد على مستوى أليات المنطق الذي يتحكم فيه.

وإذا كانت كل معرفة بالآخر، هي معرفة تقييمية، تستند إلى منظومة قيم

معينة تمارس تأثيرها على الباحث، فتوجه تعامله مع الموضوع، واختياره للمفاهيم والفرضيات والوقائع<sup>(١٢)</sup>. فإن خطاب تودوروف حول هذه المسألة ليس بمثابة عن الخطاب الغربي صحيح أن صورة الخطاب الغربي قد شئت لها مسارات من التقوى في زوايا النظر وتباين المصالح وتعصد الانتعاشات والمراحل، فواجهت بين رؤية نفعية ساعية وراء المعلومات الضرورية لتثبيت هيمنة الأنا الغربي على الآخر، أو رؤية عاطفية شعرية، بأهش عن الآخر (الشرقي الغرائبي) اللثير للفصولة والشهوة، أو ثالثة علمية أكاديمية منكب على تكوين جهاز معرفي لفهمه، وهو ما جعلها تعكس مشاعر متنافرة ومتناقضة من هذا الآخر، تتوزع بين النفي والتعجيد، الخوف والتعاطف، والتحرير والفهم.. لكن الأصح أن عصب هذا الخطاب قلما يفلت من شبك مركزية، أو إكساب أناه وظيفة الصنّ الأقصى، أو نسيان ثقافته في تعامله مع الآخر بطولته واختزاله، وتعميده بين الريح والقلم؛ بين تحقيب التاريخي أو المعرفي. وهكذا إذا كانت المركزية الغربية فعل هيمنة في التاريخ الحديث، وبالتالي فالآخر (مفعول به)، فإن خطاب تودوروف هو (مضاف إليه)، إلى حدّ القليل إن شئ ميتافيزيقا واحدة تحكم كلا الخطابين، يؤثر لها:

البعد من الذات، وعدم تجاوز حالة الحوار دون الارتقاء إلى وهي قانونية، والوفاء بمجرد محاجات ثقافية عابرة.

فهل نقول إن علاقة الذات والآخر، كما تطارحه كتابه تودوروف، ليست سوى إجابة ناقصة عن أسئلة صعبة؟ إجابة لا يمكن أن توصف إلا بكونها تبادلات لسلع رمزية - des biens symboliques، تنتمي إلى سيميوطيقا ظلية لها صيتٌ وعثري، لكنها تصبّ بملولاتها

حول ممارسات تشميلية تمارسها الذات الغربية في الآخر. إنها على أية حال، إجابة تودوروف، إجابته وحده التي مازال يسكب حولها مداداً كثيراً. إن تودوروف مسافر دائم في مدار التحول، وذلك أفضل علامات حيويته ■

### \* الإحالات:

(١) المترجم والمترجم، صفتان عالجهما تودوروف في حديثه عن قسائر الألب العجائبي، الذي يتردد أو يتوحد مائة بين القوانين الطبيعية والصيغ الماورائية حول تفسير الأحداث الغربية لهذا الألب، انظر:

Todorov, T. Introduction a la litterature fantastique, Seuil, Paris, 1970, P. 71.

(٢) ترفلتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة د. سامي سويدان، مراجعة د. إيليان سويدان، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٤٦.

(٣) من الملاحظ اختلاف الطبعات التي يقدمها تودوروف للعمل الواحد، وهو ما يشترك به ويهينه إلى التجديدات الطارئة التي يفسر بأنه ملزم لأخذها بمنع الاعتبار، تراجع في ذلك، مقبمته للترجمة العربية لكتابه «الشعرية». ترجمة شكرى المنجوت روجاء بن سلاسه، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٩ - ١٠.

(٤) Todorov, T.: Poétique du prose, (٤) Seuil, Paris, 1971, P. 176.

(٥) Todorov, T.: la notion de litterature et autres essais, Seuil, Paris, 1987, P. 9 et P. 26.

(٦) تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٧) تودوروف، نقد النقد، مرجع سابق، ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٨) المرجع نفسه.

(٩) صدر له عام ١٩٨٢ (حكايات أزيكية عن الزلزل)، بالاشتراك مع جورج بروس - G. Brousseau، dot انظر:

Recits Azteques de la conquete, Seuil, Par-

Todorov, T.: L'Analyse structurale de recit, Gallimard, Paris, 1981, p. 61.

(٢٨) فتح أمريكا، ص ٣٦٢.

(٢٩) المرجع نفسه.

Todorov, T., Nous et les autres, Op. (٢٠) Cit., p. 16.

(٣١) الشعرية، ص ٩.

Todorov, T., Nous et les autres, Op. (٢٢) Cit., p. 16.

(٣٢) الشعرية، ص ٩٨.

(٣٤) نفسه، ص ١٩.

(٣٥) فتح أمريكا، ص ٢٦٣.

(٣٦) نفسه، ص ٩.

(٣٧) نفسه، ص ١٩٧.

(٣٨) نقد النقد، ص ١٤٤.

(٣٩) نفسه، ص ١٤٥.

(٤٠) الشعرية، ص ١٩.

Ricoeur, P.: De L'interpretation, (٤١) Seuil, Paris, 1965, p. 61.

Preisnerk, R. et D. Perrot: Ethnocentrisme et histoire, Anthropol, Paris, 1975, p. 81.

كما نرى أن هذا التناقض تتسع لدراساته لتشمل بصمته الأسلوبية وجوانبه المعجمية، يحتاج استيعابها إلى جهد كبير ومتخصص، مما قد يجاوز حدود هذه الدراسة.

Beneveniste, E.: Problemes de linguistique generale, Vol. 1, Gallimard, Paris, 1966, P. 226.

Ducrot, O.: Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P. 417.

(٢٢) الأعمال التي شارك فيها تودوروف كتبها آخرين هي:

Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Op - Cit.

Semantique de la poesie, Seuil, Paris, 1979.

Recits Azteques de la conquete, Op. Cit.

Beneveniste, E., Op. Cit., p. 229. (٢٢)

Gontard, M.: Violence de texte, L'Harmattan, Paris, 1981, p. 114. (٢٤)

Todorov, T., Nous et les autres, Op. (٢٥) Cit., p. 254.

Ibid., p. 257. (٢٦)

(١٠) تودوروف، نقد النقد، ص ١٤٦.

(١١) تزلفان تودوروف: فتح أمريكا - مصالحة الآخر، ترجمة بشير السباعي، دار سينما للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٥٣.

(١٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

Todorov, T.: Qu'est - ce que le structuralisme?

2. Poetique, Points, Paris, 1973, P. 16.

(١٤) تودوروف، نقد النقد، ص ١٤٥.

Todorov, T.: Nous et les autres - La reflexion française sur La diversité humaine, Seuil, Paris, 1989, P. 201. (١٥)

(١٦) نقد النقد، ص ١٥٠.

(١٧) قدم كلاستر هذين المصطلحين، وكشف عن اليانتم القوماني والسياسي، في حديثه عن علاقة الحضارة الأوروبية بالحضارات والشعوب الأخرى. انظر:

Clastres, P.: Recherches d'Anthropologie politique, Seuil, Paris, 1980.

PP- 211 - 213.

(١٨) نقد النقد، ص ١٤٩.

(١٩) التخصرنا في دراسة التناقض اللغوي لتودوروف هذا، على هذا الجانب النعري، وإن

# تحديات البحر الأبيض

## نجدى سفير

يكتسب صيغة أوسع وأشمل وخاصة بعد غياب المواجهة بين الشرق والغرب والتي تركت فراغا ماعليها سوى شغله.

● تزايد الإدراك لذلك التناقض في العلاقات بين الشمال والجنوب والذي يفضي في الواقع لمواجهة بين المسيحية والإسلام وبعدده الأكثر دلالة هو البعد الثقافي.

من منطلق تلك الإشكالية العالمية فإن اعتبار البحر الأبيض المتوسط كياناً يتمتع باستقلال نسبي وخصائص هو أمر بالغ الأهمية. ذلك أن تلك المنطقة تقع في قلب جميع الاستفهامات التي تدور حولها الإشكالية العالمية وخاصة تلك التي تتعلق بمستوى التنمية بين الشمال والجنوب أو بالجمال الثقافي الخاص بالشرق والغرب أو بالمسيحية والإسلام. إن مجريات الأمور تسير وكأن البحر الأبيض المتوسط يضع حدوداً تتزايد يوماً بـ يوم بين الإمبراطورية من ناحية

وجميع النظم المتعلقة بالعلاقات الدولية على أساس ثلاثة أقطاب كبرى هي أولا المجموعة المتضمنة الولايات المتحدة الأمريكية وكندا، ثانياً اليابان، وثالثاً أوروبا وهي المعنية بصورة مباشرة بهذه الدراسة بما أنها مطلة على الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط.

● التأكيد على التباين الذي نشأ بين شمال الكرة الأرضية وجنوبها كما اوردت جميع الدراسات التي أجريت حول الاقتصاد العالمي. وبعيداً عن مجال الاقتصاد المباشر، بدأ هذا التباين



**ق** نظراً لأهمية القضايا المرتبطة بالتبادلات الثقافية بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط فإنه يتعين إدراجها مجدداً ضمن جداول الأعمال بهدف مناقشتها في ظل رؤية أكثر شمولية ذات صيغة عالمية خاصة، من أجل تحديد الإطار الحقيقي الذي يمكننا من استخلاص جميع دلالاتها. غير أن ذلك من شأنه انخراط تلك الدلالات في إشكالية مبنية على خمس نقاط أساسية هي :

● التوسع المطرد لظاهرة العالمية. ذلك التوسع الذي بدأ في مجال إنتاج السلع والخدمات ثم زحف بغير رجعة إلى مجال المعايير والقيم.

● عودة المنطق الخاص بالهوية في جميع الحضارات. وتشهد كلٌّ منها، حسب ظروفها الداخلية ظهور حركات اجتماعية مبنية على أساس تأكيد الهوية.

● إعادة هيكلة الاقتصاد العالمي



والبرابرة الجدد من ناحية أخرى. وعلى هذا فإن اعتبار البحر الأبيض المتوسط مجالا صالحا للتعاون هو أمر تحفه المخاطر. ولكن هذا لا يمنع من وجود اهتمام سياسي قاطع بهذا الشأن، خاصة من الجانب الغربي للبحر الأبيض المتوسط شريطة أن تتحدد أبعاد المشكلة تماما.

ويخالف التماون للرسمي الذي وضع الجانب الشمالي تصورا له، وعلى الرغم من الصعوبات والمخاوف التي اكتنفت هذا الأمر في الآونة الأخيرة، يمكننا القول إنه من الناحية الفعلية بدأ ينشأ نوع من العلاقات بين الدول المعنية. وأصبح هناك تمثيل للجانب الآخر. كما أخذت بعض المعايير والقيم تتصل وتتفاعل وتسهم بصورة قاطعة في تكوين ضغوط من شأنها فرض نفسها في الغد القريب على القائمين على المؤسسات أيا ما كانت. ومن خلال رؤية أكثر شمولية يمكننا أن نستخلص علاقة فرنسا بدول المغرب العربي الثلاث فهي علاقة تتسم بالخصوصية. وتقوم القاعدة الأساسية لهذا الكيان الثنائي على روابط تاريخية معاصرة وعلى النتائج التي أسفرت عنها تلك الروابط والتي تتمثل في تكوين علاقة استعمارية واستخدام للغة الفرنسية في الجنوب، مقابل تواجد مجتمع كبير ممن ينتمون لأصل مغربي في الشمال، كذلك وضحت أهمية التبادل الاقتصادي بين الجانبين.

وجدير بالذكر أن الإشكالية المعاصرة يجب ألا تنسيتها ماضيها

وحاضرنا ذلك أن استيعاب الماضي والحاضر من شأنه أن يسهم بصورة كبيرة في أواسر العلاقات بين تلك المجتمعات. ففي الماضي وقبل تكوين العلاقة الاستعمارية التي بدأت منذ القرن التاسع عشر، لم تكن الروابط بين الضفتين قائمة على النضال المكثف فقط وإنما اعتمدت أيضا على التبادلات التي أسهمت في تكوين ذاكرة جماعية للجانبين سواء كان ذلك في الأندلس أو خلال الهجمات التي شنت على الشاطئ الآخر، أو أثناء الواجهات التي كانت تهدف إلى السيطرة على الطرق البحرية. أما بالنسبة للحاضر فمن الواضح أن عملية تصوره واستيعابه قائمة بالفعل، وأنها تسهم بقدر كبير في التأثير على مجريات الأمور في الوقت الحالي وذلك من خلال الأشخاص الذين يرغبون في الهجرة من الجنوب صوب الشمال ومن خلال تدهور العلاقات الاقتصادية بين الضفتين بالإضافة إلى عوامل أخرى.

وعلى أية حال فمن الواضح أن العلاقة مع الشاطئ الآخر أصبحت تشغل حيزا هاما في المناقشات الداخلية التي تجري بين المجتمعات المعنية في مسألة جدية بالاعتبار رغم أنه يصعب تحديد معالمها. فعلى سبيل المثال ارتبط موضوع الهجرة ووضع الإسلام نوعا ما بالمغرب العربي في فرنسا. وبالمثل ارتبطت التنمية الاقتصادية والحداثة لدى المغاربة بالجانب الفرنسي.

وبينفنا التنازل حول العلاقات التي تربط بين الضفتين إلى موضوع آخر

يتعلق بمنطق ومنهج كل مجتمع معني. وهنا، وقبل أن نعرض للمحاور الخاصة التي تقوم عليها العلاقات بين الضفتين كما نراها، تجدر الإشارة إلى ثلاث نقاط هي:

صعوبة حصر تلك المحاور في غياب ما يعبر بشكل ثابت نسبيا عن الرأي العام، خاصة في الضفة الجنوبية.

صعوبة اعتبار دول المغرب العربي كياناً واحداً، لما يحتويه الوضع القائم من متناقضات تتمثل بشكل أساسي في اعتبار أن المغرب وتونس يمثلان جانبا بينما تعد الجزائر في جانب آخر.

صعوبة اختيار وتمييز أحد العناصر واعتباره أساسا محوريا تقوم عليه الإشكالية الخاصة بالمقطة والذي يتمثل هنا في البعد الدولي.

ويعد أن استعرضنا تلك النقاط نلخص فيما يلي تلك المحاور:

## المحور الأول: فرنسا بالنسبة لدول المغرب العربي.

### أولا النقاط الإيجابية.

١ - دولة حديثة، متقدمة، غنية، تعد رمزا للإتقان والجودة.

٢ - تجسد طموحات تتعلّق بالهجرة صوب «الألدوراد» بلد يرحب بالفعل بسكان المغرب العربي.

٣ - تمثل الثقافة واللغة الفرنسية وسيلة للانفتاح على العالم، والوصول إلى العالمية.

٤ - تعد قوة اقتصادية. يمكن أن

تشكل شريكا جادا فى مختلف مجالات التعاون.

ثانيا النقط السلبية.

١ - عدو قديم منذ بداية الحروب الصليبية وإلى عهد الاستعمار الخط الامامى للمسيحية فى الغرب.

٢ - عدو اليوم والغد خاصة وإن ذكرى حرب الخليج ما زالت عالقة بالذهان. (موقع استراتيجى، بداية من فانكوفر وحتى فلاديفستوك).

٣ - تمثّل غزوا ثقافيا ومحاولات تهدف إلى محو الشخصية والرغبة فى تحطيم إعادة تجديد الثقافة العربية الإسلامية.

٤ - تتسم علاقاتها الاقتصادية بدول المغرب العربى بعدم التكافؤ والسيطرة ولا تقبل بوجود مغرب عربى قوى.

**المحور الثانى: المغرب العربى كما تراه فرنسا.**

**اولا: النقط الايجابية:**

١ - شعور بالنحنين الاستعماري ولما يمثله من مجتمع غير مالوف بالنسبة لها.

له جانبية شرقى قريب. (موقع سياحى واهتمام بالثقافة المغربية العربية)

٢ - سوق قريب يتبع الفرصة لنافذ بيع (موارد للمواد الأولية وخاصة تلك المتعلقة بالطاقة).

٣ - عمالة رخيصة (منبع ايدى عاملة مؤهلة يمكن استيرادها).

٤ - شريك يعزز ثقل اوروبا الجنوبية امام اوروبا الشمالية. (مجال للتحدث باللغة الفرنسية).

**ثانيا: النقط السلبية:**

١ - عدو بالوراثة منذ عهد سارا زان والاعمال البربرية. (مركز مواجهة مع الإسلام بالجنوب) - عدو اليوم والغد إذ يمثل تهديدا إرهابيا. (قاعدة خلفية للإسلام الفرنسى وخوف من أخطار الاصولية الدينية).

٢ - مخاوف من الهجرة للمغربية المحتملة. وغزو فى المستقبل.

٤ - مخاوف من مغرب عربى قوى يصبح منافسا فى المستقبل.

كان ذلك مجرد تصور شمولى للموقف، كائن فى مخيلة الأشخاص والجماعات. وإن كان يعنينا بالفعل فهم الدلالات الحقيقية لتلك المحاور فإنها تتبع اساسا للنطلق الاجتماعى القائم فى المجتمعات المعنية الذى يحدد الإطار الذى تظهر من خلاله التسميات الحقيقية.

ومن هذا المنطلق تخضع المنطقة بأكملها لمنطق يقوم على أساس إسباغ صفة العالية على النظم والمعايير والقيم كمرحلة عليا تسبق مرحلة التعميق التى بدأت بالفعل على نطاق واسع وتهدف إلى جعل السلع والخدمات عالمية. ففى ظل ظروف تختلف اختلافا كبيرا فى الضفتين طرحت مسألة كيفية التوافق وظروف التنظيم العالمى الذى يفرض معاييرهم على الجميع مما يدفع كل

مجتمع إلى إيجاد الإجابات الخاصة به بما يتوافق وامكانياته المتاحة. ويمكننا أن نعرض للشروط الجديدة الخاصة بذلك النظام العالمى والتى تحض المجتمعات على معرفة أين هى من نقاط ثلاث هى: القدرة على التنافس، تحديد الهوية، والوصول إلى العالمية.

**اولا: القدرة على التنافس:**

١ - بالنسبة لفرنسا:

● تنتسب فرنسا إلى قطب من اقطاب المنافسة. وفى ذات الوقت تلقى منافسة من داخل القطب الذى تنتسب إليه من جانب ألمانيا.

● يواجه القطب الاوروبى منافسة قطبين آخرين هما الولايات المتحدة واليابان.

● يقع المغرب العربى فى الجنوب المباشر لها.

٢ - بالنسبة للمغرب العربى.

● ينتمى لمجموعة تخضع للسيطرة.

● اندراج فى التقسيم العالمى الجديد الخاص بالعمل.

● قريب من أحد الاقطاب العالية وبالتحديد من اوروبا.

● تقع فرنسا فى الشمال المباشر له.

**ثانيا: الهوية**

١ - فى فرنسا

● تأكيد على الهوية مع هبوط فى معدل السكان وأزمة اقتصادية.

● تأكيد على الهوية في مواجهة النموذج الأنجلو ساكسوني المسيطر.

## ٢ - في المغرب العربي

● تأكيد على الهوية مع أزمة اقتصادية

● تأكيد على الهوية في مواجهة النموذج الغربي المسيطر بصفة عامة والنموذج الفرنسي بصفة خاصة.

## ثالثا: العالمية

في فرنسا:

● هناك إشكالية تتمثل في وجود أطراف أخرى: ولقد بدأت على سبيل الاختبار الانفتاح نحو نموذج العالمية .

● استخدام اللغة الفرنسية كاتجاه لتأكيد القوة.

في المغرب العربي.

تتمثل إشكالية الحداثة بالنسبة للمغرب العربي في أنه قد بدأ تجربة الانفتاح من أجل اختبار القدرة على إثبات الذات على الصعيد الدولي ولكن حدث هذا في ظل ظروف سيئة ومن هنا جاءت الأزمات.

وهكذا بدأت الصور والتفخيلات والأفكار تكتسب معنى محددا خاصا بكل ضفة، وبدأت تتضح ملامحها من خلال المنطق الذي تتبجحه الشروط الجديدة للتنظيم الاجتماعي.

وتلعب الذاكرة الجماعية وبالتالي التاريخ، دورا كبيرا وحتميا دون شك في تضخيد معالم تلك التصورات ولكن يجب

الإنبالغ في حجمها الحقيقي فقد ثبت مؤخرا أنه في أغلب الأحيان قد تعيد الظروف الحالية تفسير معطيات التاريخ. إن مغرباً عربياً قليل السكان ومزدهراً وفرنسا أخذة في النمو السكاني والاقتصادى لن يولد نفس القراءات التي تسود غالباً اليوم لتاريخيهما. وفي كل الأحوال، فإن في المجال متسماً أمام التصورات كي تسهم في تحديد ماهية الضغوط التي تفرض نفسها على كافة التحركات في المنطقة أيا كان مستوى التصور أو التنفيذ. ولهذا يجب أن تتعدى تصورات التحديات الحقيقية للتعاون الإطار الذي وضعت فيه ويتمين أن تتطور لتشمل منهج وبرامج العمل. بمعنى الا تستقطب عمليات التعاون التي تهدف إلى خلق تعاملات مادية وبخمية، على أهميتها، كل الاهتمام. وقد أثبتت بالفعل التجربة المكتسبة للتأثير المحدود لهذا المجال على المجتمع المطلق كما هو الحال بالنسبة للعلاقات بين الضفتين. فهو لا يأخذ في الاعتبار كافة ما يحدث على صعيد أنظمة المعايير والقيم التي أخذت معالمها تتحدد، ويتميز الوضع الحالي بعدم توازن صارخ بين الشمال والجنوب لمصلحة الشمال، بصورة يصعب معها التحكم في تأثيره على المدى البعيد.

حرى بنا أن ننكر في هذا الصدد ريادة الفعل التي سادت في المغرب العربي خلال حرب الخليج والتي جاءت على تقيض ما سعت إليه وسائل الإعلام في الضفة الأخرى، والتليفزيون ليس بالأداة الوحيدة التي تربط بين تصورات

الجانبين، فهناك وسائل أخرى تعيننا جميعا تتمثل في البث الإذاعي والسينما والصحافة والكتب. ولكن التليفزيون مطالب بأن يلعب دورا متميزا نظرا لتأثيره الكبير على المشاهدين. ففي حين تتوافد الصور القادمة من أوروبا وخاصة من فرنسا إلا أنها لا تعطى صورة فعلية لهذا المجتمع. وهذا التناقض يقع في قلب الإشكالية الحديثة التي تتصل بالعلاقات بين الضفتين خاصة إذا أضفنا إليه الحديث المتحور حول حرية التنقل، وعدم التوازن المتصاعد في مستوى المعيشة بين الجانبين.

لقد تضافرت كافة العوامل التي من شأنها إفساد الصورة التي تكونت لدى الضفة الجنوبية. وبعد أن كان الأمر لا يعدو التفخيلات أصبح حالها شبه يقين. وإزاء استحالة بلوغ مبلغ الشمال، سادت فكرتان لدى الجنوب، وهما إما أن يجعل من الشمال قدوة ويرفعه إلى مرتبة الأسطورة الذهبية التي تغذي الضيال. وإما أن يصوره على العكس من ذلك كشيطنان يجعله مثالا لما لا يجب أن يحتذى به ولما يتمين إبعاده بشكل قاطع.

إن ما يزيد من حدة الموقف هو أن الاتصال المباشر بالشمال لم يعد سوى اتصال بحضارة المادية متمثلة في صورة التجميل الاستهلاكية التي يصرفون في إضفاء الصفة المثالية عليها. بينما لا تمجّل بالفعل الإغلبية سوى بشاعة زهيدة القيمة. وعلى هذا،

تغيير الظروف ليصبح الشمال مجرد عالم بعيد، وبدلاً من أن نتعرف على جرمه نكتفى بالاقتراب من مظهره، خاصة وأن الصور التي ثبت عبر القوات التلفزيونية لا تصهم بصورها في توصيل صورة قريبة لحقيقة الشمال ولما يهتم به الجنوب بوجه خاص والمتمثل في منهج العمل والنموذج الذي يمكن أن نتخذ به.

إن كلا الجانبين يخطئ في تقدير الجانب الآخر، وذلك لعدم معرفتهم بعضهم البعض معرفة حققة، وعلى هذا نجد أن التبادلات الثقافية بين الجانبين تقتصر على تبادل شعارات مقبولة بالإضافة إلى بعض المطابعات. ولهذا فإن أي رغبة في تعزيز التبادلات الثقافية بين الضفتين يجب أن تمر أولاً عبر معرفة أفضل للطرف الآخر ليس في مظاهره السطحية وإنما فيما يتعلق بفرده التاريخي العميق من خلال فهم النواحي العقلية الخاصة به، والتي أسهمت جميعها في أن يصبح عالماً. وطالما أن الضفة الشمالية لم تدرك أن المغرب العربي قد أسهم من خلال ابن خلدون في تأسيسها، وفي تفكيرها الذي يتسم بالعلمانية فستظل النظرة التي يولونها للضفة الجنوبية قاصرة مبتورة، كما يتعين على أنجوب أن عظمة الحضارة الإسلامية التي تغرق في النسيان بها قد بدأت باستيعاب ميراث الشمال في تلك الحقبة سواء في بغداد أو إسطنبول أو فاس. علينا أن ندرك أن رفض المنهج الشمالي هو إنكار لافئنا بما أن ذلك المنهج لا يقتصر بأي حال من الأحوال على مكوناته التاريخية الأوروبية اقتصاراً كاملاً.

والغريب أنه في ظل عالم يتأكد فيه منطق تحديد الهوية بسرعة كبيرة ما زالت دول البحر الأبيض المتوسط تشكل مجموعة غير متجانسة، تتسم بازواجية من العيب تجاهلها. ومن هنا فإن أية تطلعات خاصة بالتعاون في المنطقة تفترض أن يتم تصديق رؤية منهجية مشتركة مسبقاً يمكن الرجوع إليها لاستخلاص بعض المبادئ التي يجب أن تتحدد معالجها قبل اتخاذ أي خطوة فعلية في هذا الصدد. تلك الرؤية المشتركة تفترض بالضرورة أن يقوم الجانبان ببذل جهود في إطار عملية إثراء ومضاعفة التبادلات الثقافية، تبدأ بقرارة جديدة للتراث وبوضع معايير وقيم معاصرة، وهي ليست بالمهمة اليسيرة، خاصة وأنه لم تتوافر بعد الشروط التي تتسم أو تقترب إلى الموضوعية التي تكفل تحقيقها خاصة مع تصاعد الحركة الأصولية في الجانبين.

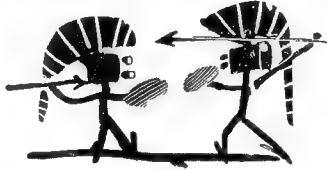
وبعيداً عن مجال التبادلات الثقافية، فإن المشكلة الرئيسية بالفعل في مستقبلها كمنطقة قابلة للاستمرارية في عالم يروج بالمتخيرات. ومنذ الوهلة الأولى يبدو أن الشمال هو الجانب الذي يشع بحظ أوفر نظراً لانتصانه لأحد الاقطاب العالمية الثلاثة. ولكن لا شيء يجرم أنه على المدى البعيد وفي ظل منافسة عالية تشتت ضراوتها يوماً بعد يوم سيظل هذا القطب على حظه كما يبدو لنا اليوم. فمن يدري أن المصالح الداخلية للقطب الأوروبي سوف تبقى على المدى البعيد متوافقة دائماً بين شماله وجنوبه. وبالطبع، في ظل عدم التوازن الأخذ في التصاعد بين الضفتين فإن أحدهما خاصة الشمال لن يظل على لامبالته بمصير الجنوب.

ويمكننا أن نلاحظ حالياً أن القطبين العالميين الآخرين المتمثلين في الولايات المتحدة الأمريكية واليابان قد أخذوا في تحديد معالم علاقتهما بجنوبهما المباشر، الأول بفضل اتفاقية «النفاءة» التي تضم المكسيك والثاني بفضل سياسة ديناميكية تجرى شيئاً فشيئاً تحولات عميقة أساساً. وأمام هذا السلوك ذي الرؤية الشاملة بعيدة النظر يجدر الإشارة إلى السلبية المخرطة التي يتعامل بها القطب الأوروبي مع جنوبه، وأياً كانت قيمة الحجج التي يسوقها بما يحدث في الشرق ويستقطب بالفعل جهود المجموعة الأوروبية فإنها لن تصعد لاختبار جاد يضع تصوراً للموقف على المدى البعيد. ذلك أنها مسألة تتعلق بمصالح كل من أوروبا والمغرب العربي الذي يقع في جنوبها المباشر، والذي يمكن أن يشكل معها مساحة مشتركة لا تقتصر على المجال الاقتصادي فقط وإنما ستكون ذات طابع أكثر شمولية فتصبح مساحة للخلق. وسوف يمكننا هذا التصور من تحديد التبادلات الثقافية ذات العلاقة المباشرة مع الموروثات التاريخية إضافة إلى متطلبات العالم اليوم وتحديات الغد.

في ظل تلك الإشكالية المتعلقة بمساحة الخلق المشتركة التي تبرز الجانب المنهجي بالجانب المادي في توافق شديد يجب أن يمثل الجانب الآخر انطلاقاً من منطق جديد يقوم على تبادلات أكثر توازناً، وإلا فقد نشهد مواجهات خطيرة بين الأصوليين في شطري البحر الأبيض المتوسط. ■

(نقد: لش. أم)

# إعادة خلق البحر الأبيض المتوسط



بول بالتا

ترجمة: كاميليا صبحي

الجنوب وتدهور الأراضي وتقص المياه إلى غير ذلك. تلك المشكلات قد تكون أشد خطورة وفشتا من الصراعات المسلحة. إن بعض الأرقام لتحصيننا بالدار. ذلك أن الأرقام الحالية سوف تتضاعف ما بين عامي ١٩٩٠ و ٢٠٢٥ من مرتين إلى ثلاث أو خمس أو عشرة أضعاف. ونستطيع أن نحكم على ذلك من خلال بعض الأمثلة. ولناخذ مجال الزيادة السكانية وتضاعف عدد المدن. في عام ١٩٥٠، كان ثلثا سكان المنطقة يعيشون على الضفة الشمالية مقابل ثلث واحد يعيشون على الضفة الجنوبية. سوف تكون هذه النسب على عكس ما هي عليه الآن عام ٢٠٢٥ وفي عام ١٩٨٥ بلغ تعداد سكان الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط ٣٦٠ مليون نسمة، في حين يصل هذا الرقم إلى ٤٥٠ مليون نسمة عام ٢٠٠٠ ويواصل ارتفاعه ليصل إلى ما يقرب من ٥٥٠ مليون نسمة عام ٢٠٢٥. لم يكن هناك عام ١٥٠٠ سوى ثلاث مدن في منطقة البحر الأبيض المتوسط، وكان يبلغ تعداد سكانها أكثر من ١٠٠٠٠٠ نسمة مقابل

قامت «النهضة» ولما بلغت ما بلغت، كما أن الصدمة التي أحدثتها فلسفة، عصر التنوير والثورة الصناعية التي نتابعت في مصر عن طريق «السان سيموني» كان نتاجها «النهضة العربية» في القرن التاسع عشر.

ولنا بعد هذه التذكرة استنتاج، يتمثل في أن البحر الأبيض المتوسط قد أصبح اليوم في نظر غالبية المنظمات الدولية والولايات الأمريكية لا يمثل مجموعة سياسة جغرافية أو كياناً جغرافياً. لقد تفتت هذه المنطقة، فمتى بدأ افولها؟ يرى البعض أن البداية كانت في القرن الثامن عشر مع انحصار قوة الإمبراطورية العثمانية، ويذهب البعض الآخر في اعتياد عام ١٤٩٢ البداية، وهو العام الذي شهد اكتشاف أمريكا وسقوط غرناطة وانحصار الإسلام العربي وطرده اليهود من أسبانيا.

واللهي من ذلك تلك التهديدات التي تتقل كاهل البحر الأبيض المتوسط من تلوث إلى زيادة كثافة في عدد المدن وتتضاعف وهيب لعدد السكان في

**ف**البحر الأبيض المتوسط، أمر مجرد مكان يشعرون بالحنين؟ هناك ملحوظة بسيطة رغم أهميتها، نعلمها تماماً وتفرض نفسها على الساحة وهي أن ذلك البحر الذي كان مهداً للاديان الثلاثة الكبرى الموحدة الموحدة ومهداً للحضارات، والذي ظالم قال عنه نيتشه إنه البحر الأكثر إنسانية، ظل عبر آلاف من السنين مركزاً للعالم، بل كان العالم ذاته. ومما لا شك فيه أنه ظل أيضاً دائماً ومنتظماً موضعاً للمجابهات والمصادمات.. فلقد شهد صراع الفرس ضد الإغريق وصراع روما ضد أثينا وبيزنطا ضد روما والصليب ضد الهلال والعثمانيين ضد أوروبا والقوى العظمى ضد الجنوب.. كما أنه ظل دائماً ملتقى لاختلاف التبادلات منذ عصور سحيقة، ولقد شهد جميع الهجرات ومختلف عمليات المزج والاختلاط، فالمعابد اليونانية وليدة معابد الأقصر، وقد أثر اليونان في مصر من خلال الإسكندرية، كما أثرت الصراعات البيزنطية على الإسلام، وجدير بالذكر أنه لولا إسهامات الحضارة العربية لما

مجموع عشرين مدينة في العالم اجمع. زادت هذه المدن لتصل الى ١٤ مدينة عام ١٨٨٠ وليققن هذا العدد ويصل إلى ما يقرب من المائة عام ١٩٩٠. وأن يعضى وقت كبير حتى يتضاعف هذا الرقم ليصل إلى ٢٠٠ مدينة في غضون ألف عام. وهكذا وطبقا للسنياريو الذي تضع له «الخطّة الزرقاء» (١) تصورا، سوف يصل عدد سكان المدن إلى ما بين ٢٨٠ و٤٤٠ مليون نسمة، فمن سيقوم بزراعة الأرض؟ أما بالنسبة للسياسات التي ينفذونها شواطئ البحر الأبيض المتوسط، فسوف يرتفع عددهم من ٧٠ مليون ليصل إلى ما بين ١٥٠ إلى ٢٠٠ مليون سائحا عام ٢٠٢٥.

مزيد من الأرقام: الشواطئ التي تصل إلى ٤٦,٠٠٠ كيلو متر منها ١٥,٠٠٠ كيلو متر على طول اليونان وجنوبها، أصبحت مهددة. فهناك أكثر من ١٥,٠٠٠ كيلو متر قد فسدت تماما ولا علاج لها. وسوف تشكل السياحة وتزايد المدن والصناعة حتى عام ٢٠٢٥ تهديدا حقيقيا للطبيعة وتسهم في إنقاص حوالي ٥٠٠ كيلو متر من مساحة تلك الشواطئ. أما السيارات، فيقدر ما هي عملية يتركها مثل عنصرها هاما من عناصر التلوث. وسوف تقفز عدد وحداتها الذي كان يبلغ ١٦ مليون وحدة عام ١٩٦٥ إلى ١٧٥ مليون عام ٢٠٢٥. وفي حين يستقر معدل تزايد الطلب على الطاقة في الشمال سوف يتضاعف هذا المعدل من خمس إلى ست مرات في الجنوب. أما بالنسبة لاستهلاك المياه، فسوف يصل إلى ٥٠٪ في الشمال مقابل ٤٠٪ في الجنوب والشرق. أما الغياب الذين تقل أعمارهم عن ١٥ عاما ويمثلون ٤٥٪ من إجمالي عدد السكان في الجنوب مقابل ٢٥٪ في الشمال، فسوف يشكلون عبئا على فرص العمل. ذلك إن إجمالي عدد الأشخاص الذين يلزمهم فرصة عمل سوف يصل إلى حوالي خمسة ملايين شخص في الشمال مقابل ١٣٥ مليوناً في الجنوب وذلك ما بين عامي ١٩٨٥ و٢٠٢٥. ولتخفيض ملوثي استهلاك الغذائي.

## التباعد بين الشمال والجنوب:

لقد حدث بالفعل تباعد ثقافي بين الضفتين. ومن بين العديد من القطاعات الثقافية سوف تتناول قطعتين أولهما الكتابية. يصدر في أنحاء العالم كل عام حوالي ٥٠٠,٠٠٠ كتاب، منها ما يقرب من ١٢٥,٠٠٠ كتاب في الدول الثماني عشرة المطة على البحر الأبيض المتوسط وتقوم أربع دول من بينها بإصدار ٨٥٪ من إجمالي هذا العدد، وهي فرنسا وتصدر ٢٩,٠٠٠ كتاب، إسبانيا وتصدر ٢٥,٠٠٠ كتاب، إيطاليا وتصدر ١٩,٦٠٠ كتاب، وبيروسلانديا التي تصدر ١٢,١٠٠ كتاب، وذلك طبقا لإحصائيات عام ١٩٨٨. ومن بين دول الجنوب والشرق يمكننا فقط التحدث عن تركيا التي تصدر قرابة سبعة الألاف كتاب، ثم إسرائيل ومصر وتصدران أكثر قليلا من الألف كتاب أما اتحاد المغرب العربي المكون من خمس دول فتقل حجم إصداراته بشكل قاطع عن حاجز الألف كتاب (٢). ثانيا، مجال البحث العلمي، في بلدان أوروبا الأمامي عشر، تتراجع الميزانية المخصصة لهذا الشأن بين ٦٪ في البرتغال إلى ٢٪ في فرنسا في مقابل ٣٪ في مجموع دول البحر الأبيض المتوسط الأخرى. ولقد أدركت دول الجنوب حاليا أنه مع غياب نظم بحث علمي خاص بها فإن التكنولوجيا التي تتوفر بها تزيد من تبعيتها للدول الأجنبية. وقد زاد من حدة هذه التبعية فرار العلماء الذين قدر عددهم في اتحاد دول المغرب العربي وحده بـ ٢٥٠,٠٠٠ عالم خلال ٢٥ عاما أي بمتوسط قدره ١٠,٠٠٠ عالم في العام (٣).

لقد دلل التاريخ بصورة لا تدع مجالاً للشك على ارتباط مقدرات الشمال بمقدرات الجنوب للأفضل والأسوأ على حد سواء. والآن، تفرض ثلاثة أسئلة نفسها علينا، أولا، هل يترك سكان الدول المطة على البحر الأبيض المتوسط ذلك البحر نهبا لأن يصيغ بحرا ميتا؟ ثانيا، يستحسن من حوض البحر الأبيض المتوسط تخطيطا جديدا من أقطاب

المضارة أم يكفون له بدور هامشي؟ ثالثا، هل هم على استعداد للتعاون فيما بينهم بهدف مواجهة تحديات القرن الواحد والعشرين؟ وبصرف النظر عن المظاهر الخارجية، وعلى عكس ما تتصور ليست جميع الأجوبة عن تلك التساؤلات بسلبية.

## شبهات وإمبئية:

بدأ التحرك منذ ما يقرب من خمسة عشر عاما وبالتحديد عند وضع خطة العمل الخاصة بالبحر الأبيض المتوسط بمبادرة من لجنة البيئة التابعة للأمم المتحدة عام ١٩٧٥. وكان الهدف الرئيسي من تلك الخطة هو مكافحة التدهور البيئي. ولقد دفعت تلك اللجنة بالعمل إلى اتجاهات عديدة. وكان من بين الأنشطة التي قامت بها إصدار «الخطة الزرقاء» عام ١٩٨٩ تقريبا لعشر سنوات من البحث في مجال مستقبل البيئة والسياحة والسكان والزراعة والطاقة إلى غير ذلك من المجالات. غير أنها لم تتضمن مجال التعاون الثقافي. وفي كل الأحوال لم يكن باستطاعة تلك اللجنة تناول كافة المجالات. وقد بدأت ملامح تلك الصورة تتضح في الثمانينيات. فعلى سبيل المثال وعقب إعلان ميثاق البندقية عام ١٩٦٤ واتفاقية حماية التراث الثقافي والطبيعي العالمي التي تم إبرامها عام ١٩٨٥ تحت رعاية اليونسكو، بادى سكان الدول المطة على البحر الأبيض المتوسط في ذلك العام بوضع تصور لمشروع للمائة موقع أثريا كان أم تاريخيا أم طبيعيا، وخاصة تلك التي تحتاج إلى ترميم أو حماية. كما أصبح لمشروع Erasmus أمبراسموس اتباع، وكانت الجمعية الاقتصادية الأوروبية قد أقامت هذا المشروع عام ١٩٨٧ مما أتاح الفرصة أمام ما يقرب من ٥٠,٠٠٠ طالب عام ١٩٩١ للحصول على دبلوم من دولة أخرى، معترف به في كافة أنحاء الدول الأعضاء، ولقد حظرت نجاح الجامعات الأوروبية لبدء مشروع كوبرنيك Copenic بالتعاون مع دول أوروبا الشرقية وذلك في عام ١٩٨٨.

وقد املت الجامعات فى إقامة مشروع أفيرواس Averroes الذى كان فى شأنه الربط بين الجامعات العربية بل والجامعات التابعة لدول البحر الأبيض المتوسط. ولكن هذا المشروع يواجه العديد من الصعوبات وقد يبدأ خلال عام . وفى فرنسا، اتخذ الاهتمام بالبحر الأبيض المتوسط أشكالا متعددة. فعلى سبيل المثال فى عام ١٩٩١ قامت باستئناف دراسات كانت قد توقفت منذ عشرين عاما. كما عهدت بأحد الأبحاث الذى سوف يستغرق ثلاثة أعوام إلى مجموعة مكونة من عشرة أشخاص مختصين.

إن التعاون بين البحر الأبيض المتوسط فى مجال الزراعة والطاقة والرياضة بل والصحة أيضا هو تعاون جدير بالاهتمام. أما بالنسبة للمجالات الأخرى فالتعاون فيها ضعيف أو غير قائم أساسا خاصة فى قطاعات التدريب والبحث من أجل التنمية، وكذلك فى مجال السينما والتلفزيون وإلى غير ذلك من المجالات. لقد أقامت المدن شبكات من التبادلات فيما بينها. كما بدأت بعض أنماط التعاون الذى قام بين مدن الشمال باكثر مما يقوم بين الشمال والجنوب. وهناك اقتراح بإنشاء اتحاد لمدن البحر الأبيض المتوسط غيراته اصمطم باختلاف الشركاء الأوروبيون والعرب بشأن إسرائيل. ثم عاد هذا الاقتراح إلى حيز الوجود عام ١٩٨٢ بمساندة من منظمة المدن العربية ليصطلح من جديد بالصعوبات. نفسها

غير أن ثمة جهودا جديدة تبذل بعد بدء المفاوضات الإسرائيلية العربية فى مدريد منذ بداية عام ١٩٩١.

وعلى الرغم من التيارات المعارضة، يبدو جليا أننا نشهد حاليا ميلاد رؤية جديدة، وتصور للمواطن المنتمى للبحر الأبيض المتوسط، لنصبح بذلك جميعنا مواطنين من خلال هذا التصور الجديد للمنطقة. إن التطور الذى تشهده الكرة الأرضية، والتعقيد المتزايد للمشكلات، وسرعة وسائل النقل والمواصلات والأخطار التى تهدد جميع من يقطنون ضفاف البحر الأبيض المتوسط بلا تمييز، كل تلك العوامل تحض هؤلاء المواطنين على التآمل والتفكير.

ويناشد الرواد جميع مواطني البحر الأبيض المتوسط التفكير حول العلاقات الخاصة بهويتهم. إنهم لا يطالبونهم إطلاقا بالتخلي عن هويتهم وهائره انتماهم، وإنما يقترحون عليهم التركيز على كل ما هو مشترك بينهم - وهو كثير- وأن يضعوا صوب أعيانهم كل ما من شأنه جمع شملهم دون إثارة الخلافات والاختلافات التى من شأنها التسبب فى الشقاق.

ما زال هذا التحول يتم ببطء وما زال يتلمس طريقه ويصطم بصعوبات شديدة أحيانا، ولكن ذلك لا يمنع كونه تحولا حقيقيا بفضل جهود الرواد الذين يكتفون عملهم فى أكثر من اتجاه. مازال هذا التحول وليدا مترددا هشا، يمكن أن يتوقف أو على العكس من ذلك يمكن تشجيعه وتقويته بفضل نشاط يتم على

ثلاثة مستويات. أولا: على صعيد للنفط الإقليمى مثل المجموعة الاقتصادية الأوروبية واتحاد دول المغرب العربى وخطة العمل الخاصة بدول البحر الأبيض المتوسط ثانيا: على صعيد الدول المطل على البحر الأبيض المتوسط وثالثا: من خلال المنظمات غير الحكومية. وعلى الرغم من تعمثر هذا التحول رغم حدثاته إلا أن التعاون بين المجموعة الاقتصادية الأوروبية واتحاد دول المغرب العربى يدعو للتفاؤل، إن التشارب الذى بدأ بين الأشقاء الخمسة! للغاربة والخمس شقيقات الأوروبيات (البرتغال، إسبانيا، فرنسا، وإيطاليا) والى انضمت إليهم مالطا فى أكتوبر من عام ١٩٩١) قد بنى على أسس صلبة متعاطة فى تكثيف التبادلات التجارية والثقافية فى الجانب الغربى من البحر الأبيض المتوسط. فقد بلغ حجم الصادرات والواردات التى تتم بين بلدان اتحاد دول المغرب العربى ودول المجموعة الاقتصادية الأوروبية وخاصة تلك التى تقع فى الجنوب، من ٦٠ الى ٧٥٪. وقد تقدمت أخيرا كل من إسبانيا وإيطاليا باقتراح من أجل إقامة مؤتمر للأمن والتعاون بين دول البحر الأبيض المتوسط على غرار مؤتمر الأمن والتعاون الأوروبى. ذلك أن دول المجموعة الاقتصادية الأوروبية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط تدرك بالفعل أنه إذا لم يتم فى الحال بدء تعاون مشترك فإن النتائج التى قد تنجم عن جنوب غير مستقرى يمكن أن تنعكس آثارها على أوروبا ككل. ويجدر بالمثل تشجيع

باريس عام ١٩٨٩. والكاتب الشافى بالخطة  
الزرقاء صدر أيضا عن «إيكونوميكا».

٢ - «إعادة خلق للبحر الأبيض المتوسط»  
حقائق وأمال التعاون، بول بالتا، صدر عن  
«لانيكويرت» باريس عام ١٩٩٢.

٣ - «المغرب العربي والاستقلال عام ٢٠٠٠»  
بول بالتا - «لانيكويرت» باريس عام ١٩٩٠.

٤ - هناك العديد من الأسئلة التي يمكن  
الرجوع إليها في كتاب «إعادة خلق البحر  
الأبيض المتوسط» السابق ذكره.

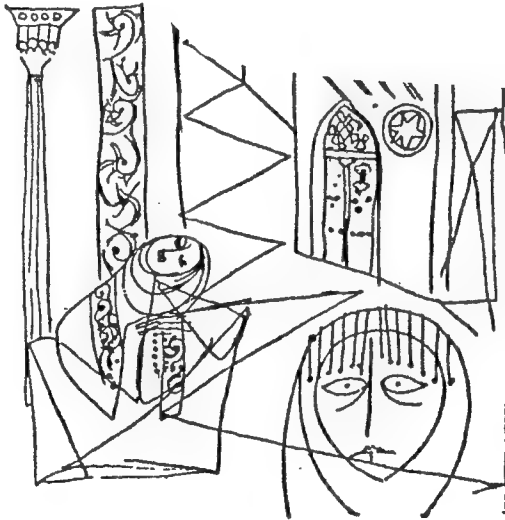
العبارة البليغة لفيرناند برويل والتي  
يقول فيها «إن البحر الأبيض المتوسط هو  
نتاج لما يصنعه البشر». وعلى هذا، فإن  
إعادة خلق المنطقة تقع على عاتق  
سكانها ■

#### الهوامش

١ - الخطة الزرقاء ومستقبل حوض البحر  
الأبيض المتوسط تحت إدارة ميشيل جرونون  
وميشيل باتيس، نشرت في «إيكونوميكا» في

مضاعفة الاتصالات بين جميع القطاعات  
ومنها الهجرة والصداقة وكذلك في  
المجالات العلمية والطبية والفنية  
والتجارية والرياضية. أي تشجيع  
التعاون باختصار بين كافة المنظمات غير  
الحكومية لإقامة روابط إنسانية وثيقة (٤)

إن الكل يتشكك في قدرة البحر  
الأبيض المتوسط على أن يكون له  
مستقبل، ولندكرهم في الختام بذلك





# الفصل والغايات

## رسائل جمال حمدان فى شبابه! مغامرة حسين عفيف الشعرية!

٤٨ جمال حمدان ، رسائل طالب بعثة ، تقديم وصليف ، محمد محمود

حمدان. ٥٦ حسين عفيف ، سيرة حياة ومغامرة الشعر ، تقديم ،

عبد العزيز موافى . ٥٩ حسين عفيف .. الأرن ، محمد غنيمى هلال.

٦٤ الإطار النظرى للشعر المنثور عند حسين عفيف ، ع . م . ٧٠

الشعر المنثور .. بقلم ، حسين عفيف. ٧٢ وراء القمام للشاعر إبراهيم

ناجى ، بقلم ، حسين عفيف . ٧٥ قصيدتان ، شعر ، حسين عفيف .

٧٦ مختارات شعرية مترجمة ، ترجمة الشاعر ، حسين عفيف .

# جمال حمدان



الأستاذ رئيس تحرير مجلة القاهرة الغراء...

تحيات الإجلال والتقدير وبعد،

فهذه ثلاث رسائل مما كان يبعث به إلى شقيقى الدكتور جمال حمدان أثناء مقامه بإنجلترا سنة ١٩٤٩، وقد قُدمت لها وعلقت عليها بكلمات قصار تعرض ما يحتاج إلى التوضيح. ورايت أن أخصُ بها المجلة التى أكرمت جمال وكرّمته، حقاً واجباً لها - ولكم - فى التحية والتكريم. فإذا وافقت هذه الرسائل منهج المجلة وخطتها فى النشر كان ذلك من أسباب غبطتى بنشرها على صفحات القاهرة، وإلاّ فيسعدنى أن تحتفظوا - شخصياً - بهذه النسخة تقدمة متواضعة وتذكيراً لأشك أنه سيقع منكم موقع الرضا والإعزاز.

واكم خالص تحياتى وشكرى وتقديرى والسلام،

المخلص

محمد حمدان

١٩٩٣ / ١٠ / ١٠

(٤ شارع النور - الدقى)

## هذه الرسائل

إذا كانت الرسائل الخاصة تعدّ جزءاً لا يتجزأ من شخصية الكاتب وفكره، ومن سيرة حياته أيضاً، فهذه الرسائل التى كتبها اخی جمال حمدان فى سنة ١٩٤٩ أثناء وجوده فى بعثته العلمية بإنجلترا؛ وبعث بها إلىّ فى مصر؛ تعطى صورة صادقة وطبيعية لشخصية جمال حمدان فى تلك المرحلة من مراحل حياته، وهى مرحلة النشأة وبداية التكوين العلمى والثقافى.

وقد يلاحظ على هذه الرسائل غلبة المشاعر العاطفية وقدرٌ من روح المجاملة للأخ **الشقيق الأكبر** وربما لهذا السبب راودنى التفكير فى حجب بعض أجزائها التى تعرض لهذه الجوانب الشخصية. ولكنى عدت فرايت نشرها كما هى بكل صدقها وعفويتها وبساطتها لتكون فى جملتها أدلّ على شخصية كاتبها وأصدق تصويراً لمشاعره وأفكاره وانطباعاته فى تلك المرحلة من حياته.

(٣ ح)

# رسائل طالب بعثثة

تقديم وتعليق

محمد محمود حمدان

\* الكاتب هو الشقيق الأكبر لجمال حمدان، حقق  
والف عدداً من كتب التراث القديم والمعاصر  
منها «تاريخ الإسلام للمصنف النعماني» وله  
تمت الطبع كتاب «عن رسائل العقاد».

## الرسالة الأولى\*

أخي الحبيب محمد بك

خطابك النفيس آية في الرقة والنبل والعظمة الخلقية، إلى جانب أنه - طبعاً - تحفة بلاغية أدبية،  
أسف أن مضطر أن أوتر الخطاب وأختصر حتى لا يتضخم حجم الجواب.  
شوقى إليك يزداد جداً، وخطابك حركتي حقاً.

وقد لا تصدقني إذا قلت إنني قرأته سبع مرات!

سرتني جداً أن تكون صحتك في أطراد وتقدم - وأرجو الله أن يمنحك كل العافية والقوة وأن يحقق لك كل أمانيك. إنني شاكر جداً  
لك تعبك وجهدك الكريم في مسألة «الماهية». ومسروور أن تتصل بصفيّ وستجد فيه شاباً نبيلاً جداً. وأرجوك بهذه المناسبة أن تشرف  
القسم يوماً بزيارة، وثق أن لك هنا أجباً واصدقاء: العالم - أبو الحجاج - صبيح - كمال أبو طربوش - صفيّ.  
إلماعك إلى «لزن» فيها شرف «لو تعلمون» عظيم، «وخلينا على قتنا» (على قد لحافك مدّ رجلِك ياعم لولو أمين) ومع ذلك فإنّ أخاً  
لك - «لشوء الشرق الجديد» - جدير بأن يكون «لزن»! وأخو الوز عوالم. وكل ذلك إليك ومصدره منك. تقول عن الشعر: عاجل واقع  
خير من أجل مشكوك فيه! حسناً إذن: حدّ يا عزيزي

أخي تقول أين قريضي؟

وشعري مكسور الجناح مهيض

يقال - أبا الشعر - هيّا فإنّ

لدينا هنا منيعاً لا يفيض

تعال وغرد على ربي التا

\* بدون تاريخ.

ميز في فجره لعة ورميض  
ولأنك : وأنت يالوؤ!  
فكل بياني محطّم ومريض  
فتارة يكون بيني من الهزج -  
قصير وطوراً من الطويل العريض!  
فبني وشوقي وتحياتي لك ولصدقي وفتح الباب والبطّاح وعثمان وحسن مع حفظ الألقاب.

## الرسالة الثانية

ريدينج في ٢٩ مارس ١٩٤٩

أخي العزيز محمد بك

الف تحية وسلام، وشوق لا يوصف بكلام (سجع على ما يرام!). إنني في الواقع أشعر الآن بفراغ كبير، فلست أجد هنا إلا شيئاً عابثاً، وربما لا أجد، فعندما أتذكر الجلسات اللطيفة التي كنا نقضيها معاً أستمتع فيها لتنازع قراءاتك الطويلة العميقة، واستفد في الوقت عينه من الاتجاهات الفنية والأدبية والخطوط العلمية التي تتحدث عنها وأنت فيها متأثر «بالأجواء الفنية» (١) والحق أن الوجود إلا أعترف بفضل هذه المحادثات والجلسات، لأنها في الواقع كانت المقد الذي خرج بي من دائرة تخصصية مغلقة تخلق جموداً وضيقاً في الأفق، إلى ميدان العلم الواسع الذي تغنيه الفلسفة والأدب والاجتماع. فإليك وحدك يعود ذلك وكل أولئك.

أخي الحبيب

والله لقد رحمتني حقاً، وحشنتي فيك الأخ الكبير الرقيق، والصديق الحق الصدوق، والعالم الأديب الفنان. ولو صادفت في «ريدينج» مخلوقاً عبقرياً فلن يكون إلا غريباً، ولن يكون إلا صديقاً عابراً، ولن يكون إلا عالماً، أو فناناً، ولكن لن يجتمع فيه كل هذه الصفات والسمات .. التي أريد لها أن تتحد في شخصك فتجعل منك مثلاً أعلى.

والآن أيها الفاضل الكريم، أسأل بلهف عن صحتك والأحوال، وهل هي خير وعال؟ أرجو أن تكون على خير ما اشتهى وتشتهي. وما سمنا نكلمنا عن «الأجواء الفنية» فهل لي أن أستفسر عما تم في مقالاتك وكتيك؟ عن صدقي والعقاد والسباعي؟ ماذا تم في كتابك الرموق المنتظر عن السباعي؟ هل أكون متفائلاً جداً إذا تصورت أنه الآن في الطبعة أو على عتبة المطبعة .. فلقد فهمت أن طه باشا يستعجل العمل!

وما أخبار الوسط الأدبي في مصر؟ هل أخرج أستاذنا العقاد كتاب «الإنسان»؟ إنني لازلت أتصوره كتاباً نصفه أنثروبولوجي ونصفه فلسفة، وإلا فمأذاه يكون! وهو بهذا يصير خير تمديد لكتاب «الله»، والكتابان متكاملان بلا ريب.

وماذا عن الأستاذ آدم؟ إنني أتخيله الآن قابعاً في مكتبته غارقاً في بطن أسفاره يرتشف ويجمع ثم يمج ويصب ويركز! .. وقد كان آخر ما ظهر له «فيرانا» ولكني أنتظر أن أسمع أن مؤلفه الأحدث (٢) هو محض اجتماع وسياسة وفلسفة، فذلك خير ما يبرز فيه أدم بلا افتراء.

ثم ماذا عن الأستاذ صدقي، رجل الفن الذي استهواه المايسترو الطلياني، والأوبريت التوسكاني، والتصوير الفلورنسي؟ لقد كنت أنقب اليوم في مكتبة متواضعة في «ريدينج» فوجدت كتاباً لجون رسكن وهذه، فذهب ذهني بشكل تلقائي لا شعوري إلى عبد الرحمن صدقي .. وربما كان هناك رجه شبه : فكل منهما رجل يفهم في الأدب والشعر والنقد والتصوير والفن؟ اليس كذلك؟ هل تتكرم - إذا كنت تقابل هذه الأيام - فتنتقل إليّ سلامي وتحياتي؟

هل تتفضل بجواب مطول يؤنس وحشيتي هنا تحدثني فيه عن الأحوال والأعمال .. وعن مشاريعك وبرنامجه قوأك الله. إنني أنتظر هذا بفورغ صبر!

ثم أرجوك ألا تتضايق من كل هذه الطلبات: توصيل سلامي إلى الأخ الأستاذ حسن فتح الباب، وإبلاغه أنني قابلت حملي عبد الحافظ (صديقه المعيد بكلية العلوم) في لندن والذي استقبلني أحسن وأطيب استقبال، وتحصّن لمساعدتي، وأنه يقرئ حسناً السلام.

لقد عثرت منذ بضعة أيام على مكتبة بنت حلال فيها كتب نُصّ عمر، تباع أغلبها بنصف شلن. وفيها كنوز. وعلى فكرة، الكتب الحديثة والمكتبات الحديثة تخلو هنا من التحف العلمية التي ظهرت منذ ٥ - ٦ سنوات فما أكثر ولهذا لا تجد ما تريد إلا في مكتبة كهذه. وفي طريقي من اللوكايدة إلى الجامعة. ولقد «صفقت» منها عدة كتب كتبت «مترأ» عليها من قديم وأنا في مصر. وكل منها بـ ٦ بنس أي ٥ تريقة لا أكثر ولا أقل! فيا بلاش!

والكتب الأدبية كثيرة عن رسكن وسكوت وديكنز وبيرونت و .. إلخ، ولكن المشكلة هي النقل، فهذه الكتب أرخص في مصر مما لو أرسلت من هنا .. فهنا المشكلة. ولهذا استعزيتني إذا كنت لأرسل شيئاً إلا ماندر وأعرف أنه ليس في مصر لأنه قديم الطبعة جداً أو أعرف أنك تبحث عنه طويلاً من زمان .. وقد اشتريت مثلاً تسلسل الإنسان Descent of Man لداروين في حالة جيدة (٧٠٠ صفحة قطع كبير) مجلد رقم ب ٦ بنسرا وعندي من مجموعة Home Unit Library بعض الكتب الجديدة التي لم تفتح كل منها ب ٦ بنس مثل (يمكن أن تراجعها على فهرس مطبوعات المجموعة في أى كتاب منها إليك):

أرثر كيث The Human Body وجرىري Making of the Earth وديس وارثر طومسون Evolution وارثر طومسون Intro-duction to Science والكتابان الأخيران مدهشان جداً! واشتريت من البنجوين - بليكان = (٦ بنس كل منها):

Science the Nation What Happened in History (مهم جداً) جوردين شيلد Practical Economics Cole وأنا «اعسس الآن عن كتاب «Socialism in Evolution By Waddington و Geology in Service of Man وكثير من هذه الكتب يهمنى من ناحية المنهج العلمي لا المادة نفسها. وعندي ثروة هائلة (برضة بسنة بنسرا) من مجموعة Every Man's Library هي لسير تشارلز ليل Antiquity of Man كما وقفت على كتاب Darwinism تكليف الفرد رسل ولاس في حالة مدهشة مجلد ٥٠٠ صفحة قطع كبير - بسنة بنسرا تحيا المكاتب الـ Second Hand!

وفي نفس المكتبة وجدت ٣ كتب مهمة لك، وكل منها برضة بسنة بنسرا، بل بأربعة! الأول لكارلايل، وقد اتضح لي - ساعة كتابة الجواب - أنه ٧ أجزاء، وأن هذا ليس إلا واحداً منها، وقد رأيت نسخة أخرى منه في ركن من المكتبة أذكره جيداً واعتقدت أنه نسخة مكررة، ولأنك أنه جزء آخر خلاف ما اشتريته، ولولا بعد المكتبة عن اللوكاندة لعدت وأتيت به الآن .. فإلى مرة أخرى، وأريما يفيدك هذا الكتاب في موضوع كتاب السباعي، إذ ربما يكون السباعي قد ترجم منه غير كتاب الأبطال!

الكتاب الثاني لتراسنوي عن عقيدته، وربما يكون العقاد قد ناقشه في كتابه عن الله - لست أدري. والثالث - ثالث الأثافي - قد يكون أهمها: ربايعيات الخيام لفنن جرالد التي ترجم عنها المازني، وهو يمتاز بأن فيه مقدمات وسيرة حياته وتصوير العصر ثم نقد طويل جداً.

وأهم الكتب الحديثة من تحت المطرقة في إنجلترا كتاب بلاكت عن الذرة والذي أثار ضجة. ثم كتاب أرنولد توين بى Toynbee المؤرخ العالمى The Study of History وثمته حوالي ٥٠٠ جنيه.

أخيراً سلامي إلى الأستاذة البطاح وعبد الحميد حسن وعثمان للمرة الثانية. هل لك أن تهتم في أذن الأستاذ عبيدة بأن لولو اشتري مجموعة مؤلفات فرنسية تعجبه تماماً وأنه سيخفي تفاصيلها حتى لا يشغله عن الدروس هذه الأيام؟ وحالما ينته العمل سيرسلها إليه . وأنقل قبلائي إلى بنتنا العزيزة، وساسو وعبرط ولوزية. وسلامي وتحياتي لبابا وأك والجميع.

أحوك

جمال

70, Erleigh Road,  
Reading,  
Berkshire.  
England

## الرسالة الثالثة

ريدينج في ١٩ يولية ١٩٤٩

أخي العزيز الأستاذ محمد بك

لعلني مقصر جداً في عدم الكتابة إليكم جميعاً طوال هذه المدة الطويلة حقاً. ولعل خلقك هو الذي لم يشأ أن يلومني على ذلك في خطابك الأخير (١٣ يولية) ولكنها الظروف كما تعلم. والواقع أنني لم أكتب خطاباً منذ شهر تقريباً لمخلوق. والذنب كما تعلم ذنبى أنا، فانا في خطاباتي لا أجيد - ولا يمكنني - أن اتخلص من «الرغى» ولكنني وطلعت نفسي وطلعت عزمي على الاختصار.

واحب قبل السلامات والشخصيات أن أقول إن السبب الحقيقي الذي منعني من الكتابة هو أنني لم أكن مستقرّاً، وكان فكري دائماً مشغولاً بالمشاكل التي نجمت هنا في الجامعة، وهي أشياء لم أتوقعها. عدّ معي بذاكرتك إلى الوراء. كان طلبى هو للدكتوراه كما تعرف، ولم أتقدم إليها إلا بناء على حثّ وموافقة ميللر وموجى. وكنت أتصور - وهما أيضاً - أن الموافقة «في جيبى». ولكن مجلس الأبحاث - ولم يكن ميللر عضواً فيه - رفض على زعم أن سنّى أصغر من أن تسمح بالدكتوراه مباشرة! وقد تضايقت أولاً ولكني عدت فوجدت الأ داعي للقرينة والاشمئاط. وقد اقترحوا أن أعمل مع واحد من علماء الأنثروبولوجيا لمدة سنة في الغيط وبعدما أتقدم للدكتوراه فوجدتني - إذا فعلت - الخاسر. ثم أين هو هذا المكان و... إلخ؟

ولهذا تقدمت إلى الماجستير، وقد وصلني خطاب المسجل بالموافقة النهائية على اعتباري فيها من أكتوبر القادم. وهذا كله وقت ضاع طبعاً. ولكني كنت قد قابلت حسام الدين في لندن وأطلعت على تطورات الموقف، وأسف له، وقال إن مشكلة الوقت هيبة فندم لك المدة في النهاية «تبرماً». زيادة. ولقد وطلعت أمري على أن أقضى في إنجلترا أطول مدة ممكنة وإن أخذ الدرجتين تفادياً للمشاكل واستكمالاً لقراتي، كما أنني كنت سأرهق نفسي إرهاباً فوق التصور في حالة الدكتوراه مباشرة، والنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى كما لا يخفى، وموضوعي الآن هو «سكان الدلتا الوسطى - أي المتوسطة والغربية». وكنت معدّها في ذهني للطوارئ، وهماي نفعتم والحمد لله، وهي موضوع قد بالنسبة لي. وفيها مجال لجديد. وبهذه المناسبة لم تعلم أن تغيير الموضوع والرسالة معناه بدء مضايقات وعكنته لك؟ قال وكيف كان ذلك يارسول الله؟ إن موضوعي الحالي مرتبط بالأبحاث الفنية بوزارة الشؤون الاجتماعية !! فهل تستطيع أن تخدمني في النقط الآتية:

١ - هل ظهر تعداد ١٩٤٧ كاملاً (أعني كله لا التناجج الأولية)، وهل ظهرت [الكراسات] - الذي أعرفه أنها تحت الطبع. فمتى ستظهر. هذا مهم جداً.

ب - لجنة مشكلة الفكر. ماذا كان من أمرها، وهل تعرف شيئاً عن أعضائها، وهل طبعت شيئاً، وهل لديها مواد خام لم تنشر؟ ج - هل قابلت شيء في قراءاتك في كتب العرب القديمة عن : عدد سكان أي منطقة من مصر، أي شيء عن السكان في أي جزء من العالم، أي شيء عن عدد العرب النازحين إلى الحروف ويطن الوادي و... إلخ. أي شيء عن الغذاء والسكان، عن الفيصانات الواطئة ومجاعات مصر وعدد موتاهم بسببها .. إلخ.

ولعل بعضاً من هذه الأسئلة لن يحظى بجواب إلا بعد حين .. ولكنني في الانتظار. (وردأ على سؤالك : ليس عندي أي امتحانات ولست مرتبطاً بالتمرين).

أما عن مسألة صدقي بك، فقد تلقيت منه في يوم ٨ يولية إفاضة بأنه نزل لندن من أيام في اثنينوم كوبرت هوتيل. وكنت يومها في أوكسفورد أنزوها لأول مرة، وهي «مش بطانة» وسافيد من مكتبتها فيما بعد. وفي صباح ٩ يولية كلمته بالتليفون من ريدينج في الصباح لأضمن وجوده قبل خروجه، أبلغته أنني قادم إليه ثراً. ولقيته في النادي المصري .. وذهبنا إلى تيت جاليري Tate Gallery للفن والتصوير، وقضينا فيه - مع طالب فنون مصري هنا يعرفه صدقي - ساعات طويلة وتغنينا في رستوران الجاليري نفسه، وبعدما أفضى إلى بريغته في زيارة إقليم البحيرات. وشرحت أنه يريد رفيقاً، فقررت الذهاب معه. وفي يوم ١٤ يولية كنا في قطار وندرمير. وكانت الرحلة من لندن إليها ٧ ساعات تقريباً. وقضينا في إقليم البحيرات ٤ أيام جميلة ولو أن السماء كانت ضئيلة علينا باشعتها. ورأينا مقر ورنزورث ورسكن وسكوت وكارديج. وتغننا كثيراً في السيارات وعلى البحيرات في السفن. وقد عرفت في هذه الفترة

لماذا رسم محمد حسن بك صدقي على أنه روميو ١٩٤٦ !!! (\*)، فإنه لمنازل جرىء جدا وطمأع جدا. وسيقتصر هو عليك تفاصيل ذلك؛ وقد أراني الديوان، وكانت معه نسخة واحدة منه، وقرأت مآكبتك أنت والأستاذ حسن (سلامى وأشواقى إليه).  
ويا لأمس عدنا إلى لندن وأوصلته إلى لوكانته، حيث وجدنا هناك عدة خطابات له، منها خطابك إليه، وقد قرأته.  
وعلى ذكر رمضان أقول: أعاده الله عليكم وعلى الوالدين والأسرة كلها بخير. وامننكم بقدم العيد السعيد ثم أقول إننى فاطر.  
فقد ربيت كل امرئ قبل رمضان وأحضرت الجبن والجوز .. إلخ عدةً للسحور. ولكن المرأة الإيطالية الملعونة أصرت على عدم تغيير مواعيد الأكلات وتشاجرت معها بسبب ذلك. وهناك عوامل أخرى كثيرة. وأمل أن يغفر الله لى، وسأعرض كل هذا فى مصر بعد عودتى إن شاء.

لم اسمع بحفلة أم كلثوم، وأنا أسف لذلك بالفعل. ساختنى وفيات مصر، خاصة صادق ومطران.  
سلامى وتحياتى وقبلاى إلى بابا ونينا الغاليين، وإلى الجميع فرداً فرداً وخاصة عيوط وساسو وفوزية.  
ساكتب إليهم قريباً إن شاء الله. فإلى اللقاء

جمال  
70, Erleigh Road,  
Reading,  
Berkshire,  
England

### التعليق على الرسالة الأولى

هذا جزء من أول رسالة أرسلها جمال إلى العائلة فى القاهرة، وقد خصَّ كل فرد منا بخطاب خاص، وهذا الجزء الذى خصننى منها، ولم أجد بقية الرسالة للأسف، ولهذا خلت من تاريخ كتابتها.  
ويشير جمال فى هذه الرسالة إلى زملائه فى قسم الجغرافيا آنذاك؛ الأستاذ الكبير محمود أمين العالم - وكان أميناً لمكتبة القسم - والأستاذة الدكاترة الأجله يوسف أبو الحجاج ومحمد صبحى عبد الحكيم، وكمال أبو طربوش؛ ولم أسعد بلقائه أو التعرف إليه؛ ومحمد صفى الدين أبو العز الذى يقول عنه «ستجد فيه شاباً نبيلاً جداً» وهذا هو معننى جمال الأصليل.  
وسأعدى عن ذكر مناسبة وإن وشو، فإنها جمعة من جمعات الشباب وأحلامه وأمانيه؛  
وأطرف ما فى الرسالة هذا «الشعر» الذى خلمه جمال نيابةً عنى حين عزننى أن أكتب إليه شعراً. وهذه فيما أعلم أول وآخر محاولة له فى كتابة الشعر. وعلى الرغم من أن أبياتها جاءت كما يقول «مكسورة الجناح» ومعطلة، بمعنى أنها غير موزونة، فهى بلا شك تدل على روحه الشاعرة وعلى الجانب الفنى الكامن فى أعماقه.  
والإشارة فى آخر الرسالة إلى بعض الأصدقاء الأستاذ الشاعر عبد الرحمن صدقى، والدكتور الشاعر حسن فتح الباب، وهما صديقاً عمر، وسيمرّ بنا اسمهما فى هذه الرسائل أكثر من مرة والآخرين زملاء عمل فى وزارة الشئون الاجتماعية قديماً، وقد تعرف إليهم أخى جمال فى بعض المناسبات

## التعليق على الرسالة الثانية

لاحتجاج هذه الرسالة إلى تعليق، فهي تتحدث عن نفسها إذا صحَّ التعبير، وجمال فيها يبدو في أحسن حالاته وأسعد لحظاته، وكأنه السابح المجيد ولكن في خضم الكتب والقارئ يحس مدى تلهفه وانبهاره بالعالم المسحور الذي «انفتح» أمامه - في مكتبات الـ «سكند مانه» - عن كنوز علمية ثمينة كان يتمنى منذ سنوات أن تتاح له قراءتها.

وهو حين يسترجع قراءاته في مصر يذكر كتاب «الله» للأستاذ العقاد، وقد قرأه عقب صدوره في سنة ١٩٤٧، وتصور أن يكتب العقاد بعده كتاباً عن «الإنسان». وقد صحَّ حُسنه وأخرج العقاد كتابه «الإنسان في القرآن» سنة ١٩٦١، وجاء الجزء الأكبر منه دراسة للإنسان في مذاهب العلم والفكر، فإذا هو «نصفه» أنثروبولوجيا ونصفه فلسفة تماماً كما توقع جمال.

وحديث عن الأستاذين على أدهم وعبد الرحمن صدقي يدل على معرفة صحيحة باهتماماتهما الأدبية والمجال الذي يتفق فيه كل منهما. وإنما خصصهما بالذكر لأنهما كانا، مع الأستاذ العقاد المحور الذي تدور عليه حياتي الأدبية واهتماماتي في ذلك العهد.

و «الأستاذ عبَّدة» الذي يشير إليه جمال في ختام الرسالة، هي شقيقتنا عبد الحميد، وهو الآن الدكتور عبد الحميد صالح حمدان أستاذ التاريخ الإسلامي بالجامعات الأوروبية «سابقاً» وهو الذي يلي أخاه جمالاً مباشرة في ترتيب الميلاد.

أما «لولو» الذي اشتري مجموعة الكتب الفرنسية، فهو الدكتور جمال نفسه، وقد أطلق عليه هذا الاسم منذ طفولته، وكان لا يُنادى في محيط الأسرة إلا به، وكان هو يوقع به خطاباتاته المائتية وإهداءات كتبه إلى «العائلة المقدسة» - والده ووالدته وإخواته - إلى وقت قريب. ولهذا التسمية قصة طويلة ليس هنا مكان تفصيلها، وعلى أكتفها يوماً ما.

و «دنيا العزیزة» هي السيدة الوالدة رحمة الله، وهكذا كنا ندعو أمهاتنا في جيلنا القديم.

و «مظلاء» و «ساسو» ومربطه في الرسالتين (٢ و ٣) أسماء التليل لأشقائه الصغار، أو الذين كانوا صغاراً، فاصغرهم اليوم في سن الخمسين.

## التعليق على الرسالة الثالثة

للمرة الأولى يكشف جمال عن المشكلة التي واجهته عند التقدم لتسجيل رسالة الدكتوراه، حيث يذكر أن مجلس الأبحاث في جامعة «ردنج» رفض الموافقة على تسجيل الرسالة كدرجة الدكتوراه بزعم صغر سنه، فاضطر إلى التقدم لدرجة الماجستير أولاً، واختار لها موضوع «سكان الدلتا الوسطى»، ويبدو أنه عدل عن هذا الموضوع فيما بعد، حيث كان هو موضوع رسالته للدكتوراه تحت إشراف أستاذه «أوستن ميلر» في سنة ١٩٥٣.

ويتحدث جمال في هذه الرسالة عن زيارته لمنطقة البحيرات برفقة الأستاذ عبد الرحمن صدقي الذي كان يزور إنجلترا في إحدى رحلاته الخاصة بمواسم دار الأوبرا (القديمة).

ويصف صدقي: أو روميير ١٩٣٩ كما صورته المصور الكبير محمد حسين؛ بأنه «مغازل جريء جداً»، ويعرف الماروفن بالأستاذ صدقي، رحمه الله، ما في هذا الوصف من صدق غير قليل؛ والديوان الذي يشير إليه جمال، هو ديوان «من وحى المرأة» في طبعته الثانية، ولحقه وأصديقي الشاعر حسن فتح الباب مكان فيه.

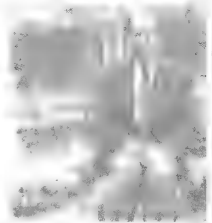
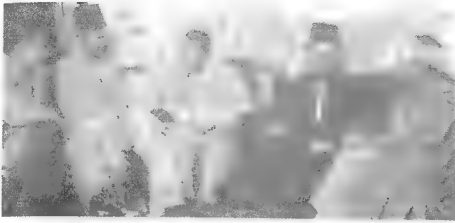
و «مطران» الذي أسف جمال لوفاته، هو كما لا يخفى الشاعر الكبير خليل مطران، وكانت لي به صلة، أما «صائق» فقد اجتهدت في تذكر مَنْ يكون، ولكني أخفقت، فعليه رحمة الله كأننا من كان.

محمد محمود حمدان





للتنان : قواد كامل



# حسين عفيف سيرة الحياة ومغامرة الشعر

أعد الملف

## عبد العزيز موافي

ليس على مستوى الاقتراد ولكن على مستوى الشعب، على السبق والريادة. ومن الواضح تاريخياً، أن حسين عفيف كان اسبق من الماغوبياكتر من عشرين عاماً في إبداع القصيدة النثرية.

ثانياً: أن حسين عفيف كان رافداً ضمن منظومة ثورية شاملة، تمثلت في الحركة الرومانسية المصرية، خاصة بعد تأسيس جماعة أبولو. وعلى الرغم من أنه يقف على يسار تلك الحركة، إلا أن أحدًا لم يلتفت إلى مشروعه الشعري. ربما لأن هذا المشروع - في وقته - كان أكثر جرأة مما ينبغي. وبالتالي، لم تستطع الحركة الشعرية، رغم اعترافها به، أن تستوعبه.

ثالثاً: أنه قد وكب إنتاجه الكثيف على المستوى الشعري، بعض التصورات النظرية عن ماهية الشعر

فمسرحة «سهير» وديوان «الزنبقة» في نفس العام. وفي عام 1939 أصدر ديوان «البابل»، وروايته الشهيرة «زينات». وفي عام 1940 أصدر ديوان «الأغنية». وفي العام التالي أصدر ديوان «العبير». وبعد فترة توقف عشرين عاماً كاملة، أي في عام 1961 عاود إصدار إبداعات ثنائية، بدأها بديوانه «الأرض» في نفس العام، ثم ديوان «الفخير» في عام 1965، ثم ديوان «الغسق» في عام 1968، وديوان «حقيقة الورد» في نفس العام. وأخيراً، أصدر ديوان «عصفور الكنز» عام 1977، أي قبل وفاته بعامين.

وربما كانت تجربة حسين عفيف الشعرية مياغة للذاكرة العربية فنياً. ولأنها كانت تجربة باكورة، فإنها تتطلب منا الوقوف بإزالتها لعدة أسباب:

أولاً: إن هناك تنازعا مايزال قائما،

في السادس من ديسمبر تم ذكرى ميلاد حسين عفيف رائد الشعر المنشور في مصر، الذي ولد في السادس من كانون الأول (ديسمبر) 1902، وتولى في السادس من حزيران (يونيو) 1979 عن خمسة وسبعين عاماً، ابداع خلالها أحد عشر ديواناً شعرياً، ومسرحة واحدة، ورواية واحدة، بالإضافة إلى كتابين.

كان حسن عفيف قد تخرج من كلية الحقوق في عام 1928. وقد انضم بعد تخرجه إلى حزب العمال الذي أسسه النزيل عباس حليم، ليناضج به الملك فؤاد. وبعد اختلافه مع رئيس الحزب، قدم استقالته، وكانت هذه نهاية اشتغاله بالسياسة. وبعد تلك التجربة، انضم إلى جماعة أبولو في أوائل الثلاثينيات. وقد أصدر أول ديوان له بعنوان «مفاجأة في عام 1934 ثم ديوان «وحيد» عام 1938،

ومفهوم قصيدة النثر. وقد تبدل تلك التصورات بديهية، بل وربما باهتة بمنظورنا الحديث، لكنها بمنظور عصره كانت تمثل طرفة تنظيرية، حيث كانت تمثل تقيراً كيفياً في فهم الشعر، وفي إعادة إنتاج الذاكرة الشعرية.

وإذا كان من المهم دراسة حسين عفيف ضمن الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي المعاصر، وجماعة أبولو على وجه التحديد، فإن الأكثر أهمية هو رصد جوانب الاختلاف مع الرومانسيين، أكثر من الوقوف أمام عوامل الاتفاق. لأن جوانب الاختلاف هي التي حفرت له مجرى خاصاً داخل الحركة الرومانسية. وأهم سمات الاختلاف بينه وبين أقرانه، بينما كانت ثقافتهم هيلينية بشكل عام، وإنجلو سكسونية بشكل خاص، كانت ثقافته شرقية، بمعنى أنها تقترب من أن تكون ذات نزعة إشراقية.

والى جانب فارق الثقافة، فإن هناك فارقاً في الأدوات بينه وبين أقرانه، وتقصده به الإيقاع الشعري. فهو وإن كان قد فرط في الأوزان التقليدية، إلا أنه فرض على نفسه أوزاناً داخلية صارمة. ويرى د. غنيمي هلال في معرض حديثه عن ديوان «الأرض»، «أن روح الشعر في العصر الحديث لا تعتمد بالموسيقى، إلا بقدر ماتشد من أثر الصور، وتضيف إلى إحصائياتها. فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير، فإنه يكون نظماً لا شعراً. أما إذا توافرت روح التصوير للنثر، وخلا من الموسيقى التقليدية، فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر». وهنا تتطابق نظرة غنيمي هلال مع نظرة الفلاسفة المسلمين، خاصة ابن رشد والفارابي وابن سينا، الذين رأوا أن تعريف قدامة ابن جعفر للشعر لا ينطبق سوى على النظم. أما الشعر من وجهة نظرهم فهو «القول الذي يعتمد على التخصيل

والمحاكاة». ومن البديهي أن هذا التصور إنما يتأسس على المفهوم الأرسطي للشعر. ثم يتساءل غنيمي هلال: من الذي يستطيع أن يزعم أن الموسيقى مقصورة على الأوزان الموزونة في الشعر القديم فقط؟ ثم يقرر أن نقاد العرب القدماء، قد فطنوا إلى تسمية هذه الموسيقى للاعروضية، في الكلام غير النظم. وإذا كنا نتصور - على غرار أرسطو - أن الشعر هو التصوير، فلم لتطلق معنى الموسيقى بحيث يشمل الموروث منها وغير الموروث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به، على أن تتوافق موسيقى الكلام مع الصور المثارة؟.

أما محمد إبراهيم أبوسنة، فيتفق مع التصور السابق، ويقرر في مقالة منشورة بمجلة الوادي عن الشاعر حسين عفيف، أنه إذا كان البعض مايزال يطرح للبحث القديم مشكلة المصطلحات فيما يتعلق بقضية الشعر، فإن الشعر وحده هو الذي يجعل من محاولة وضع قاعدة صارمة للفن نوعاً من تحديد أشكال النثر والبرق والمطر. وإذا ضرينا صفحاً عن كل أنواع التعريفات المنطقية للشعر، فقد تلتقى فجأة وجهاً لوجه مع الشعر الحقيقي. ويعتقد أبوسنة أنه من هنا تحديداً يمكن أن ندخل عالم حسين عفيف الشعري، وهو عالم خاص قد ناول مضاماته بعالم الرومانسيين الخيالي للعالم وقد ناول أن نجد له نظيراً بين المتصوفة، الذين يجعلون من رموز العالم للتحوّل إشارات عميقة للدلالة على أحوالهم. وقد نواه مزجاً متماسكاً من الرومانتيكي الصالم والصوفي الذي يلهث خلف لحظة الإشراق. لكننا سوف نكون أقرب إلى الحقيقة، إذا تخلينا كلية عن محاولة تصنيفه. فقصاصه - من وجهة نظر أبوسنة - هي مجرد مقطوعات تتكون من

جعل مركزية، خالية من الموسيقي الخارجية، وهي موسيقى الشعر العربي التقليدية. إلا أنه يقرر أن النقاد إذا لم يكونوا قد التفتوا إلى الظاهرة الشعرية عند حسين عفيف، فإن هذا الشعر نفسه قد لفت إليه كل من يملك الإحساس الرفيع بجمال الفن، وقدرته اللاتهنائية على التمرد على المصطلح. فالشعر يضع قاعدة جديدة لكل قصيدة رائعة، مهما اختلفنا على توصيف أدواتها.

لكن، يبقى التساؤل قائماً: هل الأوزان المصطلح عليها لازمة للشعر. وحسين عفيف نفسه يجيب بأن «الشعر أميق من الأوزان، لأن الوزن من صنع البشر، في حين أن الشعر وجد من الحياة نفسها. ومادام الشعر استطاع - فيما مضى - أن يعيش حياً من غير أوزان، فهو بعد إذ وجدناه يستطيع أن يعيش بدونها أيضاً».

وهكذا. فلنإن دراسة المشروع الشعري لدى حسين عفيف، سوف تنفي الاتهام السائد بأن قصيدة النثر العربية قد خرجت من قبعة الساحر الأوروبي. حيث إن الأمر يبدو في نظر مروجي هذا الاتهام، وكأننا قد أفقنا فجأة من ههشتنا المباشرة، على خفة يد هذا الساحر وهو ينقل القصيدة من قبعته إلى الذاكرة العربية. وكان تراثاً قد أحاط بكل أطراف الكمال، حتى لم يعد هناك مبرر لأن نخرج عليه، وأصبح المبرر الوحيد للإبداع هو أن نخرج منه. ■

# حسين عفيف... الأرغن



## محمد غنيمي هلال

**ف**اعد ديوان الأستاذ حسين عفيف فتحنا جديداً في الأدب العربي، إذ هو ضرب من الشعر العربي الحر، غير المقيد بقافية أو وزن في معناها التقليدي وقد سبق فيه الشاعر إلى نوع من التجديد في الشعر قد يكون النقد العربي - بعد - غير مهيب لاستقباله، خاصة والمعرفة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخف حدتها بين فريقين النقد المتصارعين، في حين أن هذا الشعر الجديد - موضوع الصراع - لم يزه على أن اخل بالموسيقى التقليدية فيما يخص الوزن، أي مجموع التفعيلات في البصور الموروثة، واحتفظ في الوقت نفسه بالإيقاع التقليدي، أي وحدة الوزن، وهي التفعيلة، فما بالنا بهذا الضرب من الشعر في ديوان الأستاذ: حسين عفيف، وهو لا يتقيد بما عهدناه في الشعر من وزن أو إيقاع، ولا يتخذ أساساً لإيقاعاته التفعيلية الموروثة أو الإيقاع المائت؟ ولعل الأستاذ حسين عفيف قد

استجاب في ديوانه لروح الشعر كما نفهمه في العصر الحديث، ألا وهو التصوير للمشاعر، أي إيرادها في صور تبعد بها عن التجريد من ناحية، ومن السرور والتعبير من ناحية أخرى، ولا قيمة للموسيقى في هذا المفهوم، إلا بمقدار ما تضد من أزر هذه الصور، وتضيف إلى إيصالها. وبهذا نفوق بين النظم والشعر. فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظماً لا شعراً، في حين لو توافرت روح التصوير للنثر وخلا من الموسيقى التقليدية فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر، وقد فطن إلى هذا التفريق أرسطو في القديم، فقرر أن روح الشعر يتجلى في المحاكاة، واعتد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع، وهي خالية من النظم، ثم أضاف أنه لو نظم تاريخ هيرودوت لظل تاريخاً.

على أننا نجاهي الصواب إذا اعتقدنا أن الموسيقى لا قيمة لها في قوة التصوير

والإيحاء، بالمشاعر. ولكن من الذي يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة في الشعر القديم؟

وقديما فطن نقاد العرب إلى قيمة هذه للموسيقى في الكلام غير المنظم. فلاحظ الجاهظ - تبعاً لأرسطو - قيمة الازدواج في جمل الكلام، وعقد أبو هلال - في كتابه: الصناعة - فصلاً خاصاً بهذا الازدواج، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء في الطول، وإلى ما هو متقارب في الأجزاء، وفي الحالة الثانية ينبغي أن يكون الجزء الثاني هو الأطول، ويثل له من القرآن الكريم: «واستم باخذه، إلا أن تمضوا فيه»، وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحياء، ومن ذلك ما ينص عليه قدامة بن جعفر في مقدمة كتابه: «جواهر الألفاظ فيقول: «وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن...». ويقصد بالترصيع أن يجعل

الشاعر أو الكاتب - على السواء - مقاطع كلامه متساوية الألفاظ في البناء، متوافقة في الانتهاء، مع مقابلة الأجزاء، والاتفاق في وزن الكلمات في كل جزيين، أو في مجموعة الأجزاء، أما اعتدال الوزن فيقصد به اتفاق كلمات الفواصل في الوزن في الكلام المنتثر، ويمثل به: داصير على حر اللقاء، وقصص النزلاء فلكمة اللقا والفزأل على وزن واحد، وإن لم يتفقا في مقطعيهما، ويسمى قدامة ذلك وزناً فيما يخص النثر، ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يقرنون نوعاً من الوزن في النثر ويصحونه بأنه يشد أزر العن، ويساوون في قيمة بين الشعر والنثر.

لم يقصودوا هم أن يدخلوا الكلام النثري - الذي توافرات له محسنات الوزن الذي ذكره - في نطاق الشعر، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصوراً على النظم التقليدي فحسب، وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزن اللقني.

والسألة الآن هي أنه ما لنا قد اعتدنا بأن الشعر هو التصوير، وأن الموسيقى تابعة لهذا التصوير، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقى، بحيث تشمل للورث منها وغير الورث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه، على أن ينبج الشعاع في إثارة شعورنا بصوره وموسيقاه، ومقاييس ذلك النجاج موسعوى أيضاً، إذ لا بد أن تتوافق موسيقا الكلام مع الصور المثارة. وقد أثرت هذه المسألة في النقد الأوروبي منذ الرمزيين، فبعد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقى في الشعر، لا استهانة منهم بقيمة هذه الموسيقى فيما يخص قوة الإيقاع التصويري، ولكن لتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقا على نحو يتعق في الشاعر في الصورة

الشعرية، ويخلق لكل صورة موسيقاها دون تقيد بالعهود، من الوزن. ومعد الرمزيين كثر في الإنتاج الشعري العالمي ما سموه: الشعر الحر. ولكل شاعر في هذا الضرب من الشعر نوع من الإيقاع خاص به، يبتكره، ويؤتي صلته بصوره الشعرية وتجاريه. وإسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها، ولكننا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من إنتاج شعري عالمي من نوع يتجاوز كثيراً - في مجال التجديد - ما يطلق عليه نقادنا وشعراؤنا الحداثيون: الشعر الحر، إذ إن هؤلاء يقصرونه على الشعر المقيد بوحدة الوزن - وهي التفعيلة - دون عدد هذه التفعيلات، كما سبق أن أشرنا.

وكثير من الشعراء الغربيين لهم في إنتاجهم تجارب شعرية غزيرة في نوع الشعر الحر، في معناه الأوسع، أي الذي لايتقيد بوزن ولاقافية في معناهما الموروث.

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رابندرانات تاجور. وقد تأثر به الأستاذ حسين عفيف - في ديوانه الذي تعرضه - صنوفاً من التأثر في قالب شعره، وموضوعات تجاريه وصوره، كما تأثر به في تطور حياته العاطفية، وهو تطور تتجلى فيه وحدة الديوان.

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور في ضربين من الصياغة: فهو يتحرر من الوزن والقافية في كثير من القصائد، وبهذا بدأ تاجور شعره الحر، في حين يلتزم شاعرنا نوعاً من القافية في قصائده الأخرى، ويقلب هذا الالتزام على الشطر الثاني من ديوانه، وهذا هو ما انتهى إليه تاجور في شعره كذلك.

على أن من الخطأ أن نزع أن شاعرنا تحرر من الإيقاع على إطلاقه، فإن له إيقاعاً خاصاً به لا يتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية. وفي هذا

الإيقاع الخاص تتمثل موسيقا الشاعر. وقد سبق أن قلنا إنه يسير على حسب ما اتبعه كثير من الرمزيين في الغرب وفي الشرق.

وكان شاعرنا يأنف أن يسير على درب مطروق من تلك الأوزان التقليدية تد تصرف القارئ عن مخزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقا الظاهرة، والذم السافر الذي قد ينحصل عن التصوير، فيصبح به نظاماً خالياً من روح الشعر.

على أن بعض القصائد في الديوان تحتفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدي، ولكن شاعرنا يعتمد أن يغير معالم الوزن التقليدي في هذه القصائد، ببعض حروف أو حركات قليلة، تزيد على الوزن التقليدي أو تنقص منه، ولتضرب مثلاً لذلك ببعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين، وهي نسيدي زنجية، تقول فيها:

دليل أجهاني كم أغفت قلوب، وإظلال  
أهدابي كم أغفت مهج، عشقت بذات  
الغاب.

بين الدغال نشأت، ومع الوحوش  
شبيت، فبى نداء الغاب.

هجرتموه قديماً، وذبت إليه حنيئاً،  
وهيهات ينسى الغاب.

تلك العقول الواعية. تطوى غرائز  
غافية، دانت بشرع الغاب،»

فالفقرة الأولى تتريد موسيقاها بين مستفعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من زحاف وعل) وبين متفاعلاً، ثم يختتمها الشاعر بوزن: مفعول.

والفقرة الثانية تسير على نظام مستفعلن (مع ملاحظة ما يمكن أن يدخلها كذلك من أنواع الصذف التقليدية) ثم فعلاً، ثم متفاعلاً فعلاً، ثم مستفعلن (التي تصوير متفعلن) ثم مفعول.

ولوحذفت الواو العاطفة من الفقرة الثالثة لاستقام وزنها على نظام مستغفلن فعلاتن (مرتبة) ثم مستغفلن فعلان.

وتتردد موسيقا الفقرة الأخيرة بين مستغفلن ومتغافلن وفعلان ففي القصائد إذن ضرب من موسيقا تقرب من الأوزان التقليدية، ولكن الشاعر ينكر معانها، لتصير غير ملحوظة إلا بالتأمل، كي تؤثر من داخل المسورة لا من خارجها. ويتمثل تنكيرها لها - كما رأينا في الفقرات التي ذكرناها - في تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف إليها، كما يتمثل تنكيرها كذلك في كتابتها على شكل أسطر وفقرات لنفس السبب الذي ذكرناه: فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هكذا:

«ومض الفيد على نابي فما لذرأعي  
تحرم الفخصر التحيل!

«وتكحلن بأحزاني وما نهلت عيني  
من جفن كحيل.

«من يمشين على وريدي وأمضى على  
الشوك ولي خطوي عويل.

«إن يمل للزهر غصن فاذكروا أن لي  
في أضلعي قلبا يميل.

«يشتهى الحسن ويهوى لثمة في ربي  
الروض على الظل الظليل».

فهى في الديوان على صورة أسطر نثرية، وفقرات، على الرغم من أنها موزونة على تقاعيل بحر الرمل، فيما عدا السطر الثالث فإن موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر استبدل بكلمتي: «على الشوك» تعبير: فوق أشواك، أو عبر أشواك مثلا.

ومن أجل السبب الذي شرحناه كذلك، يكتب الشاعر بعض قصائده في صورة أسطر وفقرات، في حين أنها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدي، وذلك ليصرف القارئ عن

تتبع الموسيقى والتعلق بها لذاتها ولكي يصحله على تركيز انتباهه في الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية. وذلك كما في القصيدة التاسعة والأربعين، وهي كلها على بحر الرمل، ولكن الشاعر يكتبها على طريقته، ومنها:

«أنا في الإحراج راع وهي مثلي  
راعية. قد وعدنا كل تاج مذ لبسنا  
العافية.

إن صحا الطير ضرينا في البراري  
الثائية، فهبطنا عند سهل أو صعدنا  
رابية. حيث ترعى حولنا الأغنام فرحى  
لاهية. من خراف تتبارى أو نعاج  
ثاغية...»

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة، وهي مستقيمة على بحر المتقارب، وهي من جيد القصائد في الديوان، ونذكر نموذجا منها، على طريقة الشاعر في كتابته لها:

«لصونا الجمال فلم يستجب. فعدنا  
بافئدة تتجب.

«يتم من الوجد فينا شحوب ومع  
يحار ولا ينسكب وفي لحظنا نزعمة  
للغيب وفي شدونا لوعة المكتئب. كأننا  
نفسه وراء الغمام ونبعث بالبرق بين  
السحب.

ترانا فتحبسنا هامدين كما قر بعد  
الوثوب الصب.

وما نحن إلا زهور تجف وتحفظ من  
عطرها ما ذهب.

إذا الليل حرك فينا الصنن تفجر من  
نمنا ما نضب...».

وفي الإيقاع الخاص بالشاعر، يحرص هو على نوع من الأنواع في الجمل، وعلى توافر نوع من للموسيقا في داخل كل فقرة، مع تقابل في المقاطع، واتفاق الكلمات في الوزن، أو في الوزن وحروف السجعات القائمة مقام القافية. اقرا مثلا هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة.

«أرايت إلى أنك زهرة ترف/ وأنى  
فراشسة توتعش/ رفى إذن  
وأحوم/ ولنوقد النار حولنا/ فمن الخلجة  
ينبعث الدفء/ ومن الضفئة ينبعث  
السناء.

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التي ترفع قصائده إلى مرتبة التجارب الشعرية، على الرغم من أنها غير ملتزمة بالوزن التقليدي. وأهم هذه الوسائل - كما وضع من النماذج السابقة - وكما يتضح من معظم قصائد الديوان - هو نيل الألفاظ، وقوة إشعاعها في مواضيعها، بحيث تغني بالقرآن، وتطرف، والتائق في التراكيب، والبعد بها كل البعد عن الإبتذال، وازدواج الجمل، وتساها في بنيتها، وتوازها، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة.

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستغفل كل أبعاده، حتى ليبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف به من معان ويتولد عنه من خروا، ثم نمو الصور في حركتها، وشغافيتها النفسية، فالقصيدة الخامسة مثلا تقدم على تشبيه سواد عينيها بالليل، ولكن الشاعر لا يقف عند هذا التشبيه الظاهري الذي يجعل الصورة مبتذلة، بل ينمى هذه الصورة، فلدليل عينيها - بما يسطع فيه من اللطخ - ليل مقمر. وهوال حافل بالأطياف، أطياف الرؤى الحلوة، التي توحى بها الليلة القمراء، وبين هذه الأطياف يطو الويسن، على التحديق في ليل العينين، كأننا يسكر العاشق بخمرا يريد منها أن يفيق...

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود، ولكن الشاعر ينمى هذا التشبيه في جميع أجزاء القصيدة، بحيث يبعد به عن المعنى الطروق، فهو الغزال النافر على

حين أن له بين حنايا الحب شجرة وارفة  
وبين ماء، ثم يقول الشاعر:

«أى عطر لمصرى يناديك، فتقفى  
أثره، مسكين أن تقف الدهر عدوك، لأن  
العطر الذى ناداك، فيه أنت وما تدرى.

«على عيونك السود، ومسك فى  
حواشيك، فأتى سيباك، فيأويك يا من  
عشت نفسك يا وحدا».

«ليتك يوما تخلق، فتعلم أن الخلل  
الذى شبه لك يعدو معك، وأنك ما أن  
تلقا!»

فتنهلت: وعلام العناء! ثم تأوى إلى  
ظلى...

ومن الوسائل الفنية كذلك ما يفيد  
الشاعر من الرمزين، وأبسطها عدم  
تسمية التجارب، وهى وسيلة محببة  
لأمثال تاجور، إذ إن الرمزين يقتضيان  
أن «هى تسمية الشيء قضاء على ثلاثة  
أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير  
«الارميه»، وكذلك الإضمار، وأيسر  
مظهر له بدء القصائد بحروف العطف  
التي تدع للتجربة حواشى يخفيها  
القارئ دون تحديد لمعانيها، ثم توازج  
الأضداد فى المفارقات التصويرية،  
وكذلك العبارات الإيحائية المطروقة لدى  
الرمزيين، مثل: المطنن الخمل، الأنفام  
السكرى، والوسن اللطائر والأغصانى  
الدامية فى مغرب الشمس، والسماء  
المزينة بفباغ الشهب...

تلك أهم المسائل الفنية التى بها  
صار الديوان شعرا حرا، أما تجارب  
الديوان التى تكشف عن ربحته وأصالته  
فى موضوعاته فإن قضايا هذه التجارب  
تدور فى أكثريتها الغالبة على الحب، فلا  
يتفنى الشاعر بالطبيعة مباشرة إلا فى  
قصيدة واحدة، هى السابعة والثمانون  
وتقتل الطبيعة فى بقية الديوان وسيلة  
لتصوير مفاتن المرأة، وما يحتلج بنفس  
المحب تجاهها.

وحب الشاعر أبيقورى فهم، يذكرنا  
فى مطلع ديوانه بالخيام الذى تأثر به  
شاعرنا، ولكننا لا نلبث أن نرى - على  
توالى القصائد - أن الشاعر صورة  
أخرى من «دون جوان» على حسب ما  
يسوره ترسو دى مولينا الأسباني فى  
مسرحيته: «خادع أشبهيلية أو نديم  
بطرس»، فهو يبدو لاهيا نهما بالملذات،  
والجمال أينما وجده، منطلقا مع  
عواصف الهوى، مذهبه الشكر فى  
الهوى لأنه موجد بالجمال، لا يعرف  
الغيرة، ينسى المحبوبة كما نسى غيرها،  
فإن النساء كثيرات، ويحبب الدروب  
بقيثارته، فسرعان ما يرجع بعب جيد،  
ولكن وراء هذا الظاهر اللائى نفس  
أسية، لأنه ينتقل الدائم فى الهوى ينشد  
سعادة لا يجدها:

«هيران يبعث عن عبق مبهم، بوكما  
ضله جن قلبه، وما عن شره يدل فى  
الفيد، ولكن عسى أن يجده».

وهين يجد حبه يشكو جراحا طالما  
أثخن بها قلوب الفيد، ويذل للهوى،  
ويعترف بعواصف الغيرة، وبالإلقاء فى  
الحب. وهو فى كلتا حالتيه يائس، سواء  
كان المحب أم المحبوب. كأنما كل إنسان  
يسام العذاب فى الوجود، ليكفر عن  
ذنوب اقترفت فى حيوات سابقة فهل  
يكون القهر بعد هذا التكفير بده عهد  
سلام، يحس الجهد فى الغرض فيه  
براحة النسيان؟ (قصيدة النسيان ٢٧).

وفى الرحلة الثانية من مراحل  
إدراكه للحب، يهيم الشاعر بالحب  
القولوع العف، يفضل فيه الأبعد على  
القرب إبقاء على قداسة العاطفة. ويعانى  
عواصف الغيرة. ويؤثر الوفاء للجمال فى  
ذاته. فعبادة الجمال من عبادة الله. فمن  
جماله صدرنا وإليه نعود (انظر قصائد:  
٢٢، ٩٩، ٤٦، ٤٤)

ويختصر الشاعر مراحل تطوره فى  
القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة، إذ

ينتقل من مرحلة الأثرة والولوع بالأخذ  
دون العطاء، إلى مرحلة الإيثار والبذل،  
ويرجع ذلك إلى نوع من فلسفة تتصل  
بالتناسخ والتوحد فى عاقبة الأمر مع  
الله:

«لقد تطورت صفاتى من مخلوق  
يأخذ إلى صفات الخالق الذى يعطى ولا  
ياخذ. وكان ذلك ثمرة رحلتى للدينيا  
التي ما جتتها إلا لأرتقى عما كنت.

«إننا سلفنا من الله لنعود إليه  
فنكونه. ومن لم يصل فى دينيائه  
فسكرها تجربة...».

والتوحد والتناسخ كلاهما مما تشف  
عنه أشعار تاجور، كما أن الحب فى  
معانيه الكثيرة ومنها المعانى التى طرقها  
شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور، ولكن  
لتاجور فلسفة جمال يتفرد بها، هى  
استجابة للروح العالى فيما سماه  
لتاجور: ثنائية الجمال، وكان صداها  
عميقا فى شعره مما شرهناه فى مكان  
آخر يخلو منه ديوان شاعرنا. فتأثر  
شاعرنا بتاجور إذن بمقاييس أصداء لا  
تعتقد أنها تخلت روحه.

ومن أملتنا على ذلك عقيدة شاعرنا  
فى «التطهير»، فهو يأخذ حرفيا عن  
فرويد ويفضل فى نفس الوقت آراء  
فرويد ومدرسته فى إمكان التماسى  
بالفرائز فنيا أو خلقيا، فعند شاعرنا أن  
الأنفس تتطهر من رجسها إذا «نقلت فى  
الملاد العقد» (قصيدة ٢٧) فإن ستمتع  
تطهر «فسرح بالهر شهواته».

احذر أن تعتصم فى نفسك: فانت  
بذلك إذ تمرح تعمد (قصيدة ٩٢) -  
وعنده أن أخطاء الشباب هى التى تهدد  
لشيخوخة صالحة (قصيدة ١١١)،  
والحق أن إصلاح الشيخوخة هى توبة  
العاجز، لا تطهير فيها. فهى توبة  
أبيقورية أيضا إذا صح لنا هذا التعبير.  
فالشيخ فى هذه الحال يحب أن يمنح  
سواه نصائح سديدة لأنه يريد أن يعزى



عن عجزه وعن أنه لم يعد قادراً على أن يكون مثلاً سيئاً. ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التي يصورها في شعره ونثره.

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله، وأن الكون يعاني الألم لانفصاله عن الروح السرمود حتى يعود إليه بالموت. ولهذا كان الألم طابع الوجود:

«لا أغنية جميلة لا يشيع منها  
الأسى، الذي ينبع في نفوسنا من عين  
مجهولة»

«لا زهرة لا يقطر منها الندى ولا  
سرور لا يعبر عن نفسه بدمعة يلفها  
في سمته.

«لا شيء أبداً لا يدين للآلم، الوجود  
نفسه كان ألماً كبيراً منذ انفصل عن  
الروح السرمود...»

ولكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها في نفسه. فهي لا تخفى عنده الروعة الرهيبة من الموت الذي يصفه الشاعر بأنه غوص في الظلام، ودجور إليه، ونوم لا أحلام فيه، ويوقف أبدياً للزمن، حتى ليعتلى في ظلام العدم أن «يحلم ولو مرة بالحياة» ويinema ينتشى تاجور للموت، بل يتمجده ويراه مرحلة من مراحل الحب، وتجاوزها مع اللانهاية، ويصغر أنه عرس الروح، وأنه بمثابة انتقال الطفل من ثدي أمه الأيمن إلى ثدي أمه الأيسر، نرى شاعرنا يجيد في تصوير الوحشة والرعب من الفراق، وينادي بالويل من المجهول، ويتمنى أن لم يكن، ويأسى أنه سيفقد بموته حتى الشعور بأنه انتهى. ومن ثم روعة الوداع الذي يسوقه الشاعر في القصيدة الحانية والثلاثين بعد المائة، ومنها:

«اليوم ينتهي تعريدي، فانكروني إذا  
رجعتم غداً أغاريدي، حان وقت الوداع  
فسلام ولا تترقبوني في مواعدي. أنا  
ذاهب وشيكاً مع الرياح فلا أنفاس  
ستحيا في أناشيدي...»

وقد سبق أن قلنا إن هذا الضرب من الشعر الذي تقرأه في الديوان قد استقر في الآداب العالمية من شرقية وغربية، ولكن أخطر ما يتعرض له من الناحية الفنية أن يهبط إلى السرد أو التقرير للبائس، فلا يبقو منه سوى تشر مسجور. وقد يحدث هذا لشاعرنا، وقد يقرنه كذلك بمبالغات تقليدية لا تنف عن حرارة التجربة، ولا تنم عن أصالة: «لأقسم باللقاء وعودتك، أنني لم أتم في غيبك. وإن الضنا أوهن جسدي وكسماني فرما أقدم...» (قصيدة ٥٦) - «قسما لقد بت أحسد الحصى الذي تطئني، وأود لو كنت في الأرض حصاة، أو عشبا نما بطريقك» (قصيدة ١٨) ويلتحق بذلك وقوف الشاعر أحياناً عند الشيب الظاهري في الصورة مما لا يوحى بشعور أو بعمق فكرة، كتشبيه أصابع العبيبة بأصابع الموز مخروطة (قصيدة ٥٧) والعناقيد بالثرثاء (قصيدة ٦١) أو النجف (قصيدة ٨٧)، ثم التشبيهات المألوفة التي لا ينمها الشاعر، ولا يخرج بها عن نطاقها المروث، كتشبيه القد بالفصن، والشعر بالنجى، والاتاقي بالثنايا..

ومن نواحي القصور في الديوان - فيما نرى - انصراف الشاعر إلى نوع من الترف الذهني في التصوير، إغراباً وإبداعاً، دون أن يتصل هذا التصوير بحرارة الشعور، أو صدق الموقف، ولنضرب مثلاً لذلك مواقف فراق في القصيدة الثانية والخمسين، حيث تساله حبيبته: اذكريني أنت إذا حان الفراق؟ فيكون مما يجيبها به:

«.. وما شغلي غيرك؟ سألذكرك  
كلما غرد طائر فأبلغني منك رسالة...  
وساقط الأهازير في الصباح، وأضعها  
في الجدول ليحملها إليك، وأضعف  
بالعطر التميم السارى ليملا به جوك...  
أرقييني في كل شيء، وانظريني في كل

شيء، وإذا ما رأيت كوكبا يتهاوى،  
فاعلمي أنني خرت صريع هواك ولا  
تترقبيني بعد ذلك.»

فلا ننس في هذه التحويلات التصورية المطروقة بمعاناة الفراق ولواعج الشوق، ونعتقد أن في القصيدة شيبها بقصيدة تاجور الأربعين من ديوانه: البستاني، بل نحسب أنها صدى بعيد لها. ولكن تاجور يصف تهنيداً لحبيبته بالفراق إلى غير عودة، تهديداً يحنث فيه دائماً، حتى عادت هي لا تحفل بوعيده، وحتى عراه الشك هو نفسه فيما يقول. ويضيف هو ألا تكثر لقلبك، ثقة بأنه سيعود إليها عردة المواسم والأتامار والربيع، تختفى لتعود من جديد، وينصحها أن تلقى بالآلى تهنيداً احتفاظاً بمظهر كبريائه الجريج: «ولكن احتفظي بهذا الوهم لحظة، ولا تتنبهي في سرعة القسوة.

«حين أقول: ساهرك أبداً، فخذى  
قولى على أنه الحق، ليفضلك هنيهة  
ضباب، يهيم على الأهداب السوداء  
ناظريك.

«ثم ابتسمي في مكر - ما بذلك -  
حين أعود من جديد.»

وتظهر جلياً دقة موقف تاجور، وروعة تصويره له، مما نتفقد عبثاً في قصيدة شاعرنا.

والديوان كذلك رتابة في الصور، إذ يدور كثير منها حول الورد المتفتح، والجدائل الرقراقة، وأضواء القمر، وانغام الناي، وغزلان المسك، والفراسة والشموع، والنجوم.

على أننا نرى هذا الديوان - برغم ذلك كله - فريداً في العربية في قالبه، ومثانه نسجه، وأصائله، فهو أغنيات حية نابضة، تساب وبديعة نشوي، تترقب أسى، وتشع حيوية نفاقة وهو يعد مجال معركة متوقعة في نقدنا الحديث، لما تبدأ بعد ■

مجلة الملة العدد (٦٣) إبريل ١٩٦٧



# الإطار النظري للشعر المنثور عند حسين عفيف

**ف**هل حان الوقت - أخيراً -  
لدراسة مشروع حسين عفيف  
الشعري؟

ربما كانت المناسبة لذكرى ميلاده  
في السادس من ديسمبر، هي الإطار  
المناسب لاستعراض ذلك المشروع  
ومناقشته، وربما كان من الأجدي أن  
نناقش تصوراتنا عن القصيدة، قبل أن  
ندرس القصيدة نفسها، فإذا كان  
تحقيق القصيدة على التوقيع يعبر عن  
وجودها، فإن التصور النظري السابق  
لهذا الوجود، إنما يعبر عن ماهيتها،  
لذلك، قررنا أن ندرس ماهية الشعر عند  
حسين عفيف، قبل أن نتقرب من وجود  
هذا الشعر.

وإذا كان حسين عفيف عزوفاً عن  
الأضواء بطبيعته أثناء حياته، إلا أنه  
يجب أن نلقى بعض الضوء عليه بعد  
مماته، لأنه أصبح جزءاً من الذاكرة  
الشعرية العربية، ومن المؤكد أن تجاهله  
أكثر من تلك، يعني أننا نعاني من فقدان  
الذاكرة الأربية، وهذه حالة مرضية

متأخرة، لا اعتقد أننا قد وصلنا إليها.  
ولعل أهمية دراسة شعر حسين عفيف  
وأفكاره، سوف تصل بنا إلى جذور هذه  
الظاهرة التي نبتت في الثلاثينيات من  
هذا القرن، ولم تكتسب شرعيتها بعد،  
على الرغم من أنها بدأت تحتل معظم  
مساحة الخارطة الشعرية المعاصرة،  
ونقصد بها ظاهرة «قصيدة النثر». تلك  
القصيدة التي كانت جزءاً هاماً من  
التصور الشعري الرومانسي لحركة  
الشعر آنذاك، تحت مسمى الشعر  
المنثور، وتبوات مكانتها داخل الحركات  
المهجرية وحركة أبوللو.

لقد ولقت القصيدة الرومانسية على  
أطالال القصيدة الكلاسيكية، لتحاول أن  
تستشرف أفقها الخاص، وإلّا إشكالية  
الرومانسيين الحقيقية، كانت محاولة  
تحديد مفهوم الشعر، الذي يخرج على  
المفهوم السلفي، وفي الوقت نفسه لا  
يكون مذنب الصلة به. وهذا هو أحمد  
زكي أبوشادي يحاول أن يعرف الشعر،  
باعتبار أنه ليس هو الكلام اللقي، لكنه

البيان لمعاطفة نفادة إلى ما خلف مظاهر  
الحياة، لاستكناه أسرارها والتعبير  
عنها. فإذا ما جاء هذا البيان منظوماً،  
فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثوراً فهو  
شعر منثور<sup>(١)</sup>. ويعد أن يبشر أبو  
شادي بالشعر المنثور، على اعتبار أن  
الوظيفة المعاطفية للغة سابقة على  
هارمونيها، فإنه يحاول أن يعطى الشعر  
للمنثور مشروعيتها، فيقرر أنه «نوع من  
الشعر تعترف به جميع الأمم الراقية،  
لكن على من يتصدى لكتابته أن يكون  
عظيم الشاعرية، قويا، ليعوضنا بذلك عن  
الموسيقى»<sup>(٢)</sup>. ومن الواضح أن أبا  
شادي لم يكن وحده في معرض التبشير  
بالشعر المنثور أو الدفاع عنه، فمورجى  
زيدان أيضاً يعدد أنواع الشعر عند  
الأوروبيين، فيقول «فهو عندهم منظوم  
ومنثور، والمنظوم قد يكون موزوناً غير  
مقفى، أو مقفياً غير موزون، وإنما  
العبرة في ذلك على الخيال الشعري، أو  
للعاني الشعرية»<sup>(٣)</sup>. أما د. حسين  
نصار، فيعرض في دراسة له للشعر

المنثور عند شوقي، ثم يرصد أن مؤيدى الشعر المنثور لم يكتفوا بالوقوف عند التعاريف الأثرية للشعر، بل إنهم أعلنوا أن التراث العربى يضم عددا من الأخبار التى تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن فى الشعر فى كل الأوقات، فأورد المصنف خبر حسان ابن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما كان طفلا، حيث دخل عليه، وهو يبكى، وسأله: ما يبكيك؟ فأجاب: لسمعى طائر كئانه ملق فى بردى حبرة (يعنى زنبورا). فقال حسان: يا بني، لقد قلت الشعر رب الكعبة<sup>(٤)</sup>. أما المازنى، فيقف موقف المعارضة لمفهوم الشعر المنثور، فهو فى النهاية نثر حتى وإن كان شعريا. ويعتدل لهذا النوع من النثر (بكلام أمربابى، حين سئل عن مقدار غرامه بصاحبته، فقال: إني لأرى القمر على جدار بيتها أحسن منه على جدار الناس<sup>(٥)</sup>). ولم يستطع المازنى أن يتصور أن ما قاله الأعرابي، هو الشعر فى أسنى درجاته أو ما أطلق عليه بول فاليرى (الشعر الصافى). أما توفيق إلياس فيجتنب الدفاع عن تصورات جورجي زيدان عن الشعر، ويحاول أن يترجمها بشكل أكثر دقة على النحو التالى:

- أن اللقائية والوزن أثر من آثار اختلاط الشعر بالغناء والموسيقى.

- أن التطور قد اقتضى فصل هذه الفنون، وهكذا نشأ الشعر المنثور.

- الشعر - إذن - (أمر وراء الكلام)، ولهذا تمكن كتابة الشعر بالكلام مطلقا<sup>(٦)</sup>.

لقد كانت الرومانسية - من هذا المنظور - تمثل ثورة حقيقية، فى السار التاريخي لحركة الشعر العربى، ولكي تتأكد تلك الثورة، كان لابد من إحداث نقلة كيفية فى القصيدة العربية، ونسف

المفاهيم السابقة عن الشعر، ثم الخروج على سلطة النموذج المهيمن. وفى العصر الحديث تجسدت سلطة النموذج أولا فى اللغة الشعرية: جماعيتها - سلطوتها - تقريريتها - وصفتها - خارجيتها - تقليصها التجربة الإنسانية<sup>(٧)</sup> سرد مباشر، ثم فى الصيغة الإيقاعية الرتيبة للشعر، فى إخضاع الهامس الشعري لقواعد النظام العروض - التقفى، ومعطياته السبقية التى تتشكل خارج القصيدة<sup>(٨)</sup>. ويرى كمال أبو ديب أن سلطة النموذج تجسدت - كذلك - فى وحدانية المعنى ووضوحه، وفى تصور اللغة بوصفها وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة للتجديد، نقية من الالتباس الفكر متشكل جاهز. وتجلي ذلك له فى الفصل التقليدي بين المعنى والمبنى، وبين الفكر والأداة، ثم بين الشكل والمضمون.

كان ذلك هو المناخ الذى احتضن تجربة حسين عفيف الشعرية، مناخ الثورة لا مجرد الرفض، وطرح الاستألة لا الاستسلام للمعنى الشعري وهكذا، تفاعلت قصيدته مع هذا المناخ، وتهيأت للميلاد. ولقد تم ميلادها، عبر الاحتكاك والتأثر بشاعرين عظيمين: عمر الخيام وطاغور. فقد كان تأثر حسين عفيف بعمر الخيام عميقا، لكن تأثره بطاغور كان أكثر عمقا. بها هو يقول: «حين قرأت طاغور، شعرت أنى قد التقيت فيه بنفسى. وألقت أشعاره الضوء الغامض على نغمة الخاص، فظهرت ملامحه<sup>(٩)</sup>». ومن خلال هذا التأثر، فإن الضوء «الغامض» الذى إلقاءه شعر طاغور على نغمة الخاص، كان هو روح الشعر. ويعنى آخر كان هو الصورة الشعرية، تلك الصورة التى تعتمد على الخيال لا البلاغة، وعلى النمو لا التتابع، وبالتالى، لم تعد الاستعارة التى هى أساس الخيال عند الرومانسيين، مجرد تغيير فى المعنى، لكنها أصبحت - فى

القصيدة الجديدة - تغييرا لطبيعة هذا المعنى. فالقصيدة الرومانسية هى تلك القصيدة التى تهدف إلى نقل المعنى من طبيعته الذهنية إلى طبيعته العاطفية. لهذا، فإن كل استعارة لا يجوز أن توصف بأنها شعرية، لأن الاستعارة الشعرية هى عبر من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية. وذلك ما حاولته قصيدة حسين عفيف، والتى حاولت - أيضا - ألا تتعامل مع رموز الألفاظ النظرية، بقدر ما تتعامل مع الأجساد الكاملة لهذه الألفاظ. أى أن القصيدة - عنده - كانت تلطم على الوصول إلى مرحلة من الإدراك، يصبح فيها المتخيل والواقعي شيئا واحدا. إنها حالة من الملاحظة المستبصرة التى قد يبلغها الشاعر الرومانسى. فكيف عبر حسين عفيف عن رؤياه النقدية فى ذلك؟

### مفهوم الشعر:

إشكاليات أساسيتان واجهتا الشعر المنثور منذ بدايته، وتصدى لهما حسين عفيف، فى محاولة أطرح رؤية نظرية تعينه على تجاوزهما، واستشراف أرضه الشعرية البعيدة، وهما: مفهوم الشعر، وإشكالية الإيقاع. ومن خلال رؤيته النظرية، سوف نحاول أن نناقش الإشكاليات عند، وإلى أى مدى استطاع أن يسيطر عليهما.

بداية، فإن مفهوم الشعر لدى حسين عفيف كان غامضا، وانعكس ذلك بدوره على القصيدة عنده، فمن المؤكد أن عدم وضوح الرؤية، التى تشكل وعيا نقديا لدى الشاعر، عادة ما يصيب القصيدة بالثرثرة. وعدم وضوح الرؤية ناتج بالأساس عن اندياح اللغة، عند محاولته تعريف الشعر، فيصبح المفهوم فضفاضا، يمتثل للإضافة كما يمتثل الحذف، وينطبق على كل قصيدة، فى نفس الوقت الذى لا ينطبق فيه على أى

منها. ووسط مجاهل اللغة (الإنشائية)، سوف تقترب قدر الإمكان من تصديده لماهية الشعر، والشعر المنثور لديه، كضرب من الشعر يجب أن يكون على غرار الشعر ذاته». بمعنى أنه يجب أن يشترك القلب مع الفكر في إحياء معانيه، والإيقاع مع اللفظ في بيان مدلوله<sup>(٩)</sup>. فهو - بداية - يقترب من التصور الحدث في أن اللغة تتطلب المفاهيم المجردة، أما الشعر فيطلب الرؤيا، والرؤيا عنده هي نتاج «الإحشاء». ومع إحساسه الشخصي بأن لفته من الشعر فضفاضة، فإنه يستطرد، لكي يقتصر المعنى الغامض، فيقرر أنه قد يكون من الخير أن نصل إلى تعريف الشعر، عن طريق تعريف الشاعر، أي تعريف الوسيلة، حين يعجز عن تعريف الغاية، فالشاعر هو «ذلك الشخص الذي يلوح المستور من أسرار الكون، ويلوح الظلال من خلال النور»<sup>(١٠)</sup>. وهو - في استطراده - لا يخرج عن مفهوم الإحياء، الذي هو من طبيعة الاتواء الرمزي، حيث تبدو القصيدة وكأنها الرسم لا للأشياء، ولكن لما تنتج هذه الأشياء، على حد تعبير مالارميه. كما أنه يرى الشاعر أيضاً «هو ذلك الشخص الذي يسحر اللفظ، ويرسل الكلمات أغاني خالدة»<sup>(١١)</sup>. فألى جانب «الإحياء» الذي يحاول أن ينتجه الشاعر، فإن حسين عفيف يضيف إليه مفهوم «السحر» أي شحن الكلمات بطاقة سحرية تمكنها من أن تمارس فعل الخلق، من خلال تجسيد الأفكار المجردة، فالشعر «لا يتم خلقه إلا إذا انتهى التصور منه إلى تصور .. ولقد يتجسد المعنى الشعري جسم إنسان، فيصير امرأة، ولقد يتجسد نغما، فيصير أغنية. ولقد يتجسد الفاظاً، فيصير قصيدة. لكنه - في كل ما يتجسد - ينثف قواه في جسده، ويتخذ من جسده مظهراً لقواه»<sup>(١٢)</sup>. وفي هذا

التصور عن الشعر، يقترب حسين عفيف من هدفه، لا من خلال مفهوم الشعر، ولكن من خلال وصف الشعر. فالغارق الاساسي عنده بين الشعر والأشعر، هو الفارق بين التصورات والصور، أو بين التجريد والتجسيد. فالتصورات هي أساس الحقيقة العلمية، أما الصور فهي لب الحقيقة الشعرية. إنها وحدها التي تستطيع أن تجسد المجرد، وتنفع فيه من قوتها السحرية، فتنبعث فيه الحياة. ولحى الرغم مما بين السحر والمادة من تباين، فإن حسين عفيف يرى أن الأسلوب الشعري، كما يكون مجبراً، فيجب «أن يستمد لونه من طبيعة المعنى الذي يؤيده. إذن، فالإدب للشاعر من أن يسحر اللفظ عندما يريد التعبير عن معانيه المسحورة»<sup>(١٣)</sup>. وبمعنى آخر، فإن حسين عفيف يتبنى المفهوم المعاصر عن تفجير اللغة، أي استخراج الطاقات الدلالية الهائلة الكامنة في الكلمات، من خلال تغير طبيعة هذه الدلالات، نتيجة علاقة الكلمة بالنسق. وهنا، تستطيع الكلمة أن تفجر بداخلها الدلالة ونقيضها، وهذا هو السحر نفسه فالسحر يعتمد أساساً على مبدأ الوحدة من خلال التناقض، وبالتالي فهو يحيل إلى مبدأ هام من مبادئ الشعر، وهو التجانس الكوني داخل القصيدة بين مفردات العالم، التي قد تبدو متناقضة خارج القصيدة. وبين يخفق الشاعر في التصوير، أي في تجسيد المعنى وتحقيق التجانس الكوني، «فإن تعبيره قد يجيء مستكملاً كل عناصر الصورة التي تخيلها الشاعر، إلا أنه أخفق في نقلها (حية) نابضة. أخفق في إشعاع النور الذي يضطرب في تضاعفها، وجاء بها على صورة من الجمود تشبه جثة امرأة جميلة، لم تزل لها الملامح نفسها، ولكنها فقدت الجمال نفسه»<sup>(١٤)</sup>.

ولكن، كيف يتاح للشاعر أن يسحر لفظه؟

إن حسين عفيف يحاول أن يجيب عن التساؤل السابق، فيرى أننا بداية - يجب أن نفهم ما هو (التصور) الشعري. وهو يعرفه بأنه «دعة من لمعات الوعي الباطن - منوى القوى الشاعرة في الإنسان وهو وإن كان لا يملك في هذا الدور تعبيراً عن نفسه، إلا أنه ينطوي على نغمة ويحمل جرثومة أسلوبه ... فالشاعر عندما يريد التعبير عن معنى تصوره، فهو إنما يندمج فيه، ويتأثر به حتى ينثف. وإذا ذلك، تفقد قواه العاقلة سيطرتها على نفسه الشاعرة، وما تحويه من معان. فإذا ما تم له أن يتجرد لمعناه، وتم له - حينئذ - أن يتحرر من هيمنة الجسد، انطلق من نفسه شاعراً متولداً بنغم يصوغه من ذات نفسه ... وبعبارة أخرى، فإن الشاعر لا يدع عقله قط يعبر عما يراه، وإنما يترك ما يراه يعبر عن نفسه بنفسه»<sup>(١٥)</sup>. ومن خلال محاولة حسين عفيف الاقتراب من مفهوم التصور الشعري، فإنه يضل الطريق، فلا يتحدث عن التصور الشعري، وإنما يتحدث عن التجربة الشعرية. وعن البديهي أن التصور الشعري هو ما نسميه «رؤية العالم»، أي الزينة الشعرية أو التصميم الشعري المسبق، الذي يحدد نظرتنا إلى العالم، من خلال منظور الشعر. فالتصور مرتبط بالعقل، وأما التجربة الشعرية فهي التي ترتبط بالوعي الباطن. فإذا تجاوزنا عن هذا الخلط بين عناصر الشعور والأشعر، فإن حسين عفيف يرى أن الشاعر يسحر الألفاظ حين يصوغها على غرار ما يلهم به من معان مسحورة، وإذا كانت مادة الوجود واحدة، كما يقول الفلاسفة، فما اختلاف الصور في الحياة إلا من اختلاف النسب والأوضاع. فالألفاظ المؤلفة على نحو من التركيب تكفل التعبير عما هو مادي، هي نفسها التي تعبر عن السحر،

إذا ما صيغت على نحو من التركيب آخر. إن العلاقة بين أجزاء المادة، هي وحدها التي تهبط الروح، وتنظيم هذه العلاقة هو مدار فن الشاعر ومظهر نشاطه. فالشعر كروح جميل، إذا لم يتجسد جسماً جميلاً اختفق فيه، وعجز هذا أن ينم عنه<sup>(١٧)</sup>. إذن، فالسحر في الشعر لا ينتج عن الألفاظ منفردة، لكنه يتأسس بدخل العلاقة بين الكلمات، أي من خلال النسق. وتلك رؤية متقدمة جداً، على الرغم من عدم اطلاع الشاعر على علوم اللسانيات الحديثة. وربما كانت صدى لنظرية النظام عند الجرجاني، لكنها في كل الحالات تعبر عن فكرة تفجير اللغة. وربما لو تمكن حسين عفيف من المعجم الاصطلاحي الحديث، لأمكنه أن يصوغ تصورات به شكل أعمق. وهو في غياب مفهوم تفجير اللغة، يحاول أن يستعاض عنه بمفهوم السحر. فما هو السحر إذن؟، يتصور حسين عفيف أن السحر هو «مزيج من القدرة والغموض، يتألف منه معنى خارق، يصل بالإنسان إلى حالة من الإعجاز. هو قبس من ذلك السر الذي انحدرنا عنه، والذي يحتاج وراءه كيانات، ولا يفتأ يلعب من غموضه، مذكراً بإيانا، مكبداً الحنين إليه. هو للوجود بمثابة وعية الباطن، وكيانه الغابر السحيق. ونحن منه بمثابة الجديد من القديم، والحاضر من الماضي، والظل من النور، والجسد من الروح، واليقظة من الحلم، وهو يغتتنا، لأنه يريدنا إلى أصولنا، ويعود بنا إلى موطن الذكريات الغالية»<sup>(١٨)</sup>. وفي هذا التجديد (الفضفاض) للسحر، تتبدى ملامح التصور المثالي للعالم، قياساً على التصور الأفلاطوني لعالم المثال. فالسحر هو أرضنا البعيدة، أو هو - على حد تعبير جبران - بمثابة (البلاد المحجوبة)، والقصيدة هي محاكاة لعالم المثال.

ونحن في سعيينا للاتصال بذلك الجزيرة التي أغرقها طوفان الواقع، علينا أن نلتجئ، إلى وسيلتنا السحرية الوحيدة التي طفت فوق هذا الطوفان. الشعر - فالشعر - لأنه يحمل منطق المهر - يرد الوجود إلى وعيه الباطن!! ولكي نمارس السحر، فلا بد لنا من مقوس ماء، والقصيدة هي المقوس الوحيد والممكن لذلك الممارسة. وهنا تستحيل القصيدة بأكملها إلى ما يشبه كلمات «التعزيم» لإطلاق القوى الغامضة داخل نفوسنا. فالكلمة هي أساس الوجود (في البدء كانت الكلمة)، وهي في الوقت نفسه سبب الوجود (كن فيكون). فعلى القصيدة إذن أن تكون سبب الوجود، وأن تكون سبيله - أيضاً - إلى الوجود، من خلال قدرتها السحرية، وكأن الكون كله فيفيض أو يصدر عن الكلمة.

وهكذا، تكتمل نظرة حسين عفيف - ثلاثية الأبعاد - للشعر. فمما سبق، فإن الشعر عنده هو مزيج - بنسبة ما - من عناصر ثلاثة:

الإيحاء

السحر

التجسيد

### إشكالية الإيقاع

كسأت - وما تزال - الإشكالية الأساسية التي تواجه دعاء القصيدة (الاعرضية)، هي إشكالية المصطلح. وما زال هذا النوع من الشعر يخبط في الذاكرة الحديثة داخل ظلمات التسميات، مرة تحت مسمى (الشعر المنثور)، وأخرى تحت مسمى (قصيدة النثر). والإشكالية هنا هي إشكالية تعريف الفن من خلال تقيضه. فكيف يستقيم أن يكون هناك شعر، وأن يكون منثوراً في الوقت نفسه؟، على الرغم من أن طبيعة

الشعر تختلف عن طبيعة النثر. كيف يمكن أن نطلق على قصيدة ما وصف (نثرية) للسبب السابق نفسه؟. إن أخطر المزالق التي يمكن أن يتعرض لها الشعر، هي أن تحاول تعريفه من خلال صفات سلبية، - فهذا تحديداً - ننتهي قبل أن نبدأ. ولقد استطاع أحمد زكي أبو شادي أن يقترب كثيراً من المصطلح المناسب، حين أطلق على هذا النوع من الشعر (الشعر الحر)، على اعتبار أنه متحرر من الوزن والقافية معاً، إلا أن د. محمد النويهي أطلق للمصطلح نفسه في فترة لاحقة على شعر التفعيلة، باعتبار أنه متحرر من عدد التفعيلات داخل السطر الشعري الجديد، وظل الاسم ملتصقاً به حتى الآن. ونحن نتفق أن أية بداية صحيحة لما يسمى بـ (الشعر المنثور) أو (قصيدة النثر)، يجب أن تبدأ من خلال التسمية الصحيحة، والتي تقترح أن تكون هي تسمية أبو شادي (الشعر الحر). خصوصاً وأن شعر التفعيلة، قد استقر على هذا الاسم الأخير.

وعودة إلى إشكالية الإيقاع، فإننا نحتاج أن ننظر إلى وراء قليلاً. فلأن الشعر الكلاسيكي كان يصوغ العالم لغة، فإن هذا العالم كله كان يتسم - داخل القصيدة - بالمنطق الصارم الذي يحكمه خارجها. كما أنه كان يخضع لعلاقات السببية بين مفرداته، مما يؤدي إلى ترابط أجزاء النص داخل تلك العلاقة أيضاً. وهكذا، يصبح العالم داخل القصيدة يقيناً ومطلقاً وفي سلام مع نفسه. لذلك، كان من الضروري إضفاء عنصر مغاير إلى العالم من خلال الشعر، يجعل الخطاب العقلاني بداخله مختلفاً عن الخطاب العقلاني خارجه. فكانت موسيقى الشعر الكلاسيكي (الصاخية)، هي أداة التمييز بين الخطابين. أما القصيدة الحديثة،

فهو لا (تترجم) العالم شعرا، كما أنها لا (تعبر) عنه شعرا أيضا، لكن ما يميزها أن رؤيتها له هي رؤية شعرية، فهي لا تحيل العالم باتجاه الشعري، لكنها تستخرج الشعري من العالم. وعندما تنتفى عملية الترجمة الشعرية للعالم، أو التعبير الشعري عنه، تنتفى الوسائط بالضرورة التي كانت تساعد على إتمام تلك العملية، إذ يصبح وجودها من لزوم ما لا يلزم وأهمها العروض والبلاغة التقليدية. تلك الحقيقة البديهية، لم تستطع الذاكرة الشعرية العربية أن تتقبلها بسهولة، كما أنها لم تستطع أن تفرق أيضا بين ضرورات الشكافة الشفاهية وضرورات ثقافة التوين.

وحين ننتقل إلى حسين عفيف، نجد أنه يصور أن الشعر المنثور، هو الشعر الذي ينحدر من الأوزان الموضوعة، ولكن لا لينحدر إلى الفوضى، وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يصنعها الشاعر عفو الساع، ومن نسجه وهذه.. أوزان تتلاحق في خاطره، ولكنها لا تلطد غير أنها - برغم ثبات وحداتها - تتساقق في مجموعها، وتؤلف من نفسها - في النهاية - هارمونيا واحدة، تلك التي تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة<sup>(١٨)</sup>. إذن، فهو لا ينفي للموسيقى عن الشعر، لكنه يعدل اتجاهها، فالوزن - عنده - قائم بمفرده القديم، لكنه متغير بالتصور الحديث. وبالتالي، تصبح التفعيلة المفردة - لا البحر - هي أساس الموسيقى عنده، كما تصبح هي وحدتها المعيارية، وهذه الوحدة تتكون من أشكال التفعيلات الأساسية السبع (مستقلن - متفاعلن - مفاعيلن - فاعلن - فاعلن - فاعلن - فاعلن)، لتصبح القصيدة في النهاية إمطارا لهذه الأشكال السبعة. وعلى الشاعر أن يستدعي نوعا من الصوار بين تلك الإيقاعات داخل القصيدة، لتصبح اقرب إلى القصيد

السيمفوني منها إلى فن الأرابيسك الأولى. تعتمد على التراما السبعة. أما الثاني فيعتمد على الاطراد والتكرار. لهذا، فبينما جمال الشعر المنظوم يبدو في التجمع، فإن جمال الشعر المنثور يبدو في التسلسل. فهو يتجلى في التسلسل. تشهد في وضوح ولذة - ومضات ليلوبيا المختلفة القصيرة اللبث، وسط ظنين الهارمونيا الدائمة<sup>(١٩)</sup>. ولهذا، فإن حسين عفيف يصور أن الشعر المنثور، برغم ما فيه من انسجام، يتنزه عن عيب الوتيرة الواحدة، فالانسجام بداخله، هو انسجام درامي، يشع أضواء شتى، وهذه الأضواء تميز بأنها متباينة، وفي الوقت نفسه غير مستقرة، ومتجددة، ومتلاحقة أبدا. ونتيجة لهذا للتجمع بين الأصوات التي قد تبدو متنافرة خارج القصيدة الحديثة، أو بمنظور القصيدة الكلاسيكية، فإن حيوية المتلقى تتجدد معها وتتضاعف، نتيجة إحساسه بأن الشاعر قد استطاع ترويض الإيقاعات، وأنه استطاع أن يأسرها داخل قصص التألف والانسجام، كما يرى حسين عفيف أن الشعر المنثور - من خلال هذا التنوع الإيقاعي - يصبح اقرب أنواع الكلام إلى الطبيعة، التي هي مصدر لكل الإيقاعات التي تحيط بنا. فالطبيعة «قلما تعرف التماثل بين وحداتها، وإنما هي تتشد التألف في مجموعها، فأتت مثلا لا تجد في الشجرة تماثلا بين أجزائها، إذ قد يشرد غصن ويتقلص آخر، وينثني فرع ويستوي فرع. ولكنها - في مجموعها - تبدو متلافة متعاقبة، تنتهي إلى معنى من التساوق يرتاح إليه الذوق السليم، ويشهد له حتما بالجمال. وما قيل عن أفرع الشجرة الواحدة، يقال عن الطبيعة ككل.. وهكذا، لا تعرف الطبيعة التكرار للحض ولا النهاية المحدودة. ومن هنا كان جمالها غير محدود، وسحرها غير منته<sup>(٢٠)</sup>. وإذا كانت

العرب قد قسمت الأجناس الأدبية إلى شعر ونثر وقرآن، فإنه من منظور أن القرآن هو خطاب أدبي بالأساس، وأن إعجازه الحقيقي في ذلك، فإن حسين عفيف - مع تنزيهه للقرآن - يستشهد به، لينفي فكرة الإيقاع العروضي، «فالإيقاع القرآني رغم أنه لا يخضع لوزن أو قافية، إلا أن موسيقى الوزن تلوح في تصاعيفه، وترتفع عندما لا تمنع المناسبة، حتى لتحمل العين أحيانا على أن تترف بالدموع». ثم يستشهد بعد ذلك بتعريف دائرة المعارف البريطانية لزامير داود ونشيد الإنشاد الذي لسليمان، بأنهما أقدم نماذج الشعر الغنائي. فهذا ينهض ليسلا على أن الإيقاع اللاعروضي، يمكن أن ينتج شعرا، هو الشعر المنثور. وربما لو أطلع حسين عفيف على كلام المتصوفة، لاستطاع أن يؤكد أكثر على هذا التصور. فمن البديهي أن الإيقاع الغنسي داخل ثنايا الكلام، لا ينتج عن العروض وحده، ولكن للإيقاع أنظمة صوتية ومعنوية متجددة ومتعددة، العروض أحدها. فليد «اتسع مفهوم الإيقاع، ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء اللغة الشعرية. فإلى جانب الإيقاع الناتج عن نبرات الجمل، هناك الإيقاع الناتج عن المد في الكلمات، والإيقاعات الهارمونية (الجناس اللفظي - السجع - الترميم... إلخ). إلى جانب الموسيقى الداخلية الناشئة عن استخدام بعض الظواهر البلاغية (الالتفات - المفارقة - التقسيم - المطابقة...)<sup>(٢١)</sup>. ويسوق حسين عفيف هذا المثال من نشيد الإنشاد، ليؤكد على مقلته:

وفي الليل، على فراشي، طلبت من تحبي نفسي، فما وجدت، إنني أقوم وأطوف في المدينة، في الأسواق، وفي الشوارع، أطلب من تحبي نفسي، طلبته فمأجده. وجدني الحرس الطائف في

المدينة، فقلت: أرايتم من تحبه نفسى، فما جاورتهم إلا قليلا حتى وجدت من تحبه نفسى، فامسكته ولم أرخه، حتى انخلته بيت أمى، وحجرة من حيلت بى، أحلفكن يا بنات أورشليم بالطباء وبياطات الحقل، ألا ترقطن ولاتبين الحبيب حتى يشاء.

على أن تلك الألفة العقلية والعاطفية التي يسوقها حسين عفيف، لا تقم ليلا - من وجهة نظر الذاكرة التراجية - على ضرورة إطرار الأوزان الاصطلاحية، باعتبار أنها لازمة للشعر. لكنه يرد على هذا الرأى، بأن «الشعر أسبق من الأوزان». لأن الأوزان من صنع البشر، فى حين أن الشعر وجد مع الحياة، وما دام للشعر قد استطاع - فيما مضى - أن يعيش حيناً من غير أوزان، فهو بعد إذ وجدت - أى الأوزان - يستطيع أن يعيش بدونها» (٢٣) ومن الطبيعي أن يتبادر إلى الذهن ذلك الاتهام الأزل، بأن الشعراء محدودي الموهبة هم الذين لا يلجأون إلى هذا التصور، لأنهم يجدون فى الشعر المنتثر تحرداً من القيود، التي تفصح موهبتهم المحدودة. ومن الطبيعي أن يكتب الشعر المنتثر بعض الشعراء محدودي الموهبة، كما هو ممكن بالنسبة لقصيدة التفعيلة، وكذا الشعر العمودي، لكن هذا الرأى ليس صحيحاً على إطلاقه. وحسين عفيف يقرر أن الشعر المنتثر يتحرره من الوزن والقافية، لا يصبح سهل الصياغة كما يتصور البعض، ما دام كلام الشاعر «ما زال يجرى وفق أوزان يتكرها أثناء الكتابة. بل إن تحرد الشعر المنتثر من القافية والوزن للواحد، يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة، إذا لاحظنا أن الإطراد الذي يلبس الوزن والقافية، يساعد على

إحداث النغم، ويقرر الأذان على متابعته والروض لثأثيره. ولهذا، فإن الشاعر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى، يستمد منها من القوة الشاعرة ذاتها، وهى موسيقى أبعد مثالا من ساقطتها، وكثيرا ما يقل الشاعر أوتارها، إذا هو لم يتمج فى فكرته، أو لم يكن بطبيعته عبثيا» (٢٣).

وهنا، تكتمل رؤية حسين عفيف النقدية، التي تعد متقدمة جدا بالنسبة لعصرها، والتي تبعد متقدمة أيضا بالنسبة للبعض، الذين يعيشون فى عام ١٩٩٣، وليس فى عام ١٩٣٦ تاريخ إلقاء هذه المحاضرة. وبذلك الرؤية تقصير أن الشعر إنما يتأسس على الإيهام والسحر والتجسيد، ليس من خلال وجود الشيء، لكن من خلال خلق حالته، ومن خلال علاقات النسق لا من خلال الدلالات المعجمية للكلمات، ومن خلال التجسيد لا التجريد، كما أنها تتصور أن الإيقاع لازم للشعر، فى حين أن الأوزان المصطلح عليها غير لازمة. ومن خلال تلك الرؤية، فإن الحركة الرومانسية إذا كانت تمثل ثورة، فإن حسين عفيف كان يقف على يسار تلك الثورة، إن لم يكن بإبداعه، فعلى الأقل برؤيته النقدية وريما كان تجاهل إبداعه خلال ستين عاما كاملة، ليس ناتجا عن الإهمال، بقدر ما هو ناتج عن الانقطاع الناتج عن رؤيته المستقبلية، التي لم تستطع الذاكرة الشعرية فى عصره أن تستوعبها. وإذا كانت موسيقى الشعر ضرورة تنفق عليها جميعا، فنحن نتعامل مع شيء هائل:

من الذى يستطيع أن يزعم أن هذه للموسيقى مقصورة على الأوزان للضرورة فى الشعر وحدها؟ ■

## الهوامش والمراجع

- (١) صفة المدائح - أنونس - ص ١١٦.
- (٢) نفس - ص ١١٧.
- (٣) الشعر المنتثر عند أحمد شوقي - مقالة - د. حسين نصار - مجلة فصول - أكتوبر ١٩٨٢ - ص ١٦٠.
- (٤) نفس - ص ١٦٠.
- (٥) نفس - ص ١٥٩.
- (٦) صفة المدائح - ص ٤١.
- (٧) المدائح/ السلطة - مقالة - د. كمال أبو ديب - فصول - يونيو ٨٤ - ص ٤٢.
- (٨) مقالة - د. لويس عوض - الأهرام بتاريخ الجمعة ٢٣ / ٨ / ١٩٧٩.
- (٩) محاضرات مدرسة الشعر الحديث - جامعة تشر الثقافية بالإسكندرية - محاضرة لمحسن عفيف بتاريخ ١١ / ٩ / ١٩٣٦ - ص ١٢.
- (١٠) نفس - ص ١٣.
- (١١) نفس - ص ١٣.
- (١٢) نفس - ص ١٣.
- (١٣) نفس - ص ١٤.
- (١٤) نفس - ص ١٤.
- (١٥) نفس - ص ١٤.
- (١٦) نفس - ص ١٥.
- (١٧) نفس - ص ١٦.
- (١٨) نفس - ص ١٦.
- (١٩) نفس - ص ١٦.
- (٢٠) نفس - ص ١٧.
- (٢١) نموص الشكلانيين الروس - ص ٥٦.
- (٢٢) محاضرات مدرسة الشعر الحديث - ص ١٨.
- (٢٣) نفس - ص ١٨.

# الشعر

## المنثور

### بقلم حسين عفيف



**ق**ال الشعر المنثور، كضرب من الشعر، يجب أن يكون على غرار الشعر ذاته. أي يجب أن يشترك القلب مع الفكر في إيهام معانيه، والإيقاع مع اللفظ في بيان مدلوله ولعله يكون من الخير أن نصل إلى تعريف الشعر عن طريق تعريف الشاعر.

الشاعر هو ذلك الشخص الذي يلمح المستور من أسرار الكون ويرى الظلال من خلال النور. هو ذلك الشخص الذي يسحر اللفظ ويرسل الكلمات أغاني خالدة.

قال شاعر ناثر يصف قنقته بالعيون السود: «شد يازرقاء العينين مايفرق اليوم قلبى للسود من العينين خالستنى من لياليه شمس فراح ينفث من بريقها بريق للصباية فى قلبى»، الواقع أن ليس شمة ليل فى العيون، ولا شمت شمس فى هذا الليل إن وجد. فالليل اسم فترة معينة من الزمن؛ والشمس كوكب مكانه معروف. بل إن الليل والشمس ليتنافیان ومحال أن يجمعهما مكان واحد. ولكن ليت شعري هل كذب الشاعر؟ كلا. ولكنه رأى أن سودا العينين يشبه الليل

حتى لكأنه الليل، وأن ومض بريقها يشبه الشمس حتى لكأنه الشمس. أي أنه، كما قلت، قد لح الظلال من خلال النور، أو هو لح النور من خلال الظلال، لح كل ذلك لاقى دنيا الواقع، وإنما فى عالمنا الشعري الذى يزاحم فى خواطرننا العالم المحسوس.

والآن وقد تم للشاعر أن يرى فقد بقى عليه أن يعبر. لأن الشعر تصوير وتصوير والإخفاق فى التصوير يذهب بما يأتى به التصور، وإذ ذاك يحتبس المعنى فى نفس الشاعر ويأبى أن يشرق على الدنيا. بل إن الشعر لا يتم خلقه إلا إذا انتهى التصوير منه إلى تصوير، وتقمصت الروح منه فى جسد. واقد يتجسد المعنى الشعري جسم إنسان فيصير امرأة. واقد يتجسد نفما فيصير أغنية واقد يتجسد ألفاظا فيصير قصيدة. ولكنه فى كل مايتجسد، ينثث قواه فى جسده، ويتخذ من جسده مظهرا لقواه ولكن كيف يتسنى للشاعر أن يعبر؟ إن فى خلجات نفسه معنى مسحورا ويحب بينه ألفاظا مابية، وكىم بين

السحر والمادة من تباين. ولابد للأسلوب كيما يكن معبرا أن يستمد لونه من طبيعة المعنى الذى يؤيد. إذن فلا بد للشاعر من أن يسحر اللفظ عندما يريد التعبير عن معانيه المسحورة وإلا فإن التوفيق يخطئه كما لو كان قد قال فى المعنى السابق: «نفذت إلى من العيون السوداء كالليل أشعة ناصعة كالشمس، فما إن وصلت إلى قلبى عن طريق عيني حتى انكث فيه الصباية، وإذا بنور الجمال قد استحالت نارا من الحب». إن هذا التعبير وإن كان قد جاء مستكملا كل عناصر الصورة التى تخيلها الشاعر إلا أنه أخفق فى نقلها حياة نابضة. أخفق فى إشباع النور الذى يضطرب فى تضاعفها وجاء بها على صورة من الوجود تشبه جثة امرأة جميلة، لم تزل لها نفس للامح ولكنها فقدت نفس الجمال. غير أن الشاعر لم يفعل ذلك. إنه بعد أن استعرض الصورة على هذا النحو من التركيب أو مثله، مسه بعضاه فائقعه بفتيا من السحر، وترك الصورة المسحورة تتجسد ألوانا مسحورة، والمعنى المسحور يبرز فى نغم مسحور.



ولكن كيف يتاح للشاعر أن يسحر اللفظ؟ قبل أن نفهم ذلك يجب أن نعرف ماهو التصور الشعري، أى ماهو الشعر فى دور الحضارة وقبل أن يتجسد صورة معبرة. التصور الشعري هو لغة من لغات الوعى الباطن مثنوى القوى الشاعرة فى الإنسان. وهو وإن كان لا يملك فى هذا الدور تعبيراً عن نفسه إلا أنه ينطوى على نغمة ويحمل جرثومة أسلوبية، مستمداً هذا وذلك من ذات النفس التى ألهمته معناه. فالشاعر عندما يريد التعبير عن معنى تصوره، فهو إنما يندمج فيه ويتأثر به ويتأثر حتى ينشئ، وإن ذلك تفقد قواه المعلقة سيطرتها على نفسه الشاعرة وما تحتويه من معان، فإذا ماتم له أن يتحرر لمعناه، وتم حينئذ لهذا المعنى أن يتصور من هيمنة الجسد، انطلق من نفسه شادياً مرتلاً بنغم يصوغه من ذات نفسه. أى أن الشعر يحيك جسده من ومضات روحه؛ وينسج اللفاظ من خلات معناه. وبعبارة أخرى أن الشاعر لا يدع عقله قط يعبر عما يراه، وإنما يترك ما يراه يعبر عن نفسه بنفسه.

فمعنى أن الشاعر يسحر اللفاظ أنه يصوغها على غرار ما يليهم من معان مسمورة. إنه ما يزال بها يقدم ويؤخر ويتخير وينبذ ويناسب ويساق معتمداً فى ذلك على محض قواه الشاعرة حتى يصوغها على نحو من التركيب يحمل السحر فى تضاعيفه. وإذا كانت مادة الوجود كما يقول الفلاسفة واحدة، وإنها كذلك؛ فما اختلاف الصور فى الحياة إلا من اختلاف النسب والأوضاع. فالالفاظ المؤلفة على نحو من التركيب يكفل التعبير عما هو مادي، هى نفسها التى تعبر عن السحر إذا ما صيغت على نحو من التركيب آخر. إن العلاقة بين أجزاء المادة هى وحدها التى تهيجها الروح، وتنظيم هذه العلاقة هو مدار فن

الشاعر ومظهر نشاطه. فالشعر كروح جميل إذا هو لم يتجسد جسداً جميلاً لاحتقن فيه وعجز هذا عن أن ينم عنه.

وأما وقد اطلنا فى هذه المناسبة التحدث عن السحر فلقد يروق لنا أن نعرف ماهو السحر هو مزيج من القوة والغموض يتألف منه معنى خارق يصل بالإنسان إلى حالة الإعجاز. هو قيس من ذلك السر الذى انصودنا عنه والذى يحتجب وراء كياننا، ولا يفثا لمع من غشونه مذكراً إيانا به مكبداً الحنين إليه. هو للوجود بنابه وعبء الباطن ويكابه الغابر السحيق، ونحن منه بمثابة الجسد من القديم، والحاضر من الماضى، والظلم من النور، والجسد من الروح، واليقظة من الحلم، وهو يفتنا لأنه يربنا إلى أصولنا ويعود بنا إلى موطن الذكريات الغالية.

والآن وقد بينا ما هو الشعر فقد تهياً لنا الكلام عن الشعر للثور. الشعر المنشور هو الشعر الذى يتحرر من الأوزان والموسوعة ولكن لا ليجنح إلى الغوضى وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يضفيها الشاعر عفو الساعة ومن نسج وحده، أوزان تتلاحق فى خاطره ولكنها لا تطرد، غير أنها برغم تباين وحداتها تتساقى فى مجموعها، وتؤلف من نفسها فى النهاية هارمونية واحدة، تلك التى تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة.

فبينما يبدو جمال الشعر للنظم فى التجمع، يبدو جمال الشعر المنثور فى التسلسل فهو يتيح لك أن تشهد فى وضوح واذة ومضات الميوليات المختلفة القصيدة للثب وسط طين الهارمونية الدائمة.

ولهذا فإن الشعر المنثور برغم ما فيه من انسجام، يفتزح عن عيب الوتيرة الواحدة، ويشع أضواء شتى متباينة غير مستقرة متجددة متلاحقة أبداً، فما طليت

أن تلهب عواطفك وإذا بك تشعر معها كأن حيرتكم تتضاعف.

وهو بهذا التنوع وهذه الطلاقة أقرب أنواع الكلام إلى الطبيعة. إذ إن الطبيعة كلما تعرف للتعامل بين وحداتها وإنها هى تنشئ التألف فى مجموعها. فانت مثلاً لا تجد فى الشجرة تماثلاً بين أجزائها إذ قد يشرد غصن ويتقلص آخر وينثنى فرع ويستوى فرع، ولكنها فى مجموعها تبدو متألقة متعانة تنتهى إلى معنى من التساوق يرتاح إليه الذوق السليم ويشهد له حتماً بالجمال. وما قيل عن أفرع الشجرة الواحدة يقال عن أشجار الغابة الواحدة، وما قيل عن أشجار الغابة الواحدة يقال عن مناظر الطبيعة المختلفة، فليس ثمة شبه بين صحراء وغابة ويصر وجبل ومع ذلك فهناك بينها انسجام، والجمال على أنه هو ما تخضعت عنه مجتمعة، وهكذا لا تعرف الطبيعة التكرار المحض ولا النهاية المحدودة، ومن هنا كان جمالها غير محدود وسحرها غير منته.

ويعد فإن الشعر للثور يتوافقه مع الطبيعة فيه ما فيها من رهابة وتجرد فهو كالطبيعة يقذف بك فى أفق رحيب لا تحد منه القافية أو الوزن المطرد. ولذلك فهو يعهد لنفسك سبيل الانطلاق فى الأفق إلى مسافات أبعد شوطاً وفى اتجاهات أكثر عدداً من أى نوع من أنواع الكلام.

ومن أجل هذا اختصرت الأبيان الشعر للثور لغة لها لأن الطلاقة واللانهائية من أخص صفات الألوهة التى تلهم الدين. وأنتا مع تنزيها للقرآن الكريم عن درجه ضمن الأساليب البشيرية نرى أنه من حيث الوضع اللفوى أبعث أقرب ما يكون إلى الشعر للثور وإن تجاوزته فى خصائصه وطاقتة. فهو لا يخضع لقافية أو وزن

موضوع ومع ذلك فموسيقى الوزن تروح في تضاعيفه وترتفع عندما لا تمنع المناسبة حتى نحدث العين أحيانا على أن تترك المصوح. انظر مثلا قوله تعالى في سورة النور. «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح للمصباح في زجاجة الزجاج كائنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زينة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيئ ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الامثال للناس والله بكل شئ عليم»

وما قيل عن القرآن الكريم يقال عن سائر الكتب السماوية. فمزامير داود ونشيد الإنشاد لسليمان هما أقدم شعر غنائى يعترف دائرة المعارف البريطانية وهما من الشعر المنثور. وما هي ذى مقطوعة من نشيد الإنشاد:

«في الليل على فراشى طليت من تمه نفسى طليت فما وجدت. إني أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق وفي الشوارع أطلب من تمه نفسى. طليته فما وجدت وجدنى الحرس الطائف في المدينة فقلت أرايتم من تمه نفسى فما جاورتهم إلا قليلا حتى وجدت من تمه نفسى فلمسكته ولم أره حتى أدخلته بيت أمى وحجرة من حبلت بى. أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبناتى الحقل ألا توقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء.»

ورب معترض يقول إن الأوزان الاصطلاحية لازمة للشعر والجواب على

ذلك أن الشعر أسبق من الأوزان لأن الأوزان من صنع البشر في حين أن الشعر وجد مع الحياة. ومادام الشعر قد استمتع فيما مضى أن يعيش حينا من غير أوزان فهو بعد إذ وجدت يستطيع أن يعيش بدونها.

ولكن هل معنى ذلك أن الشعر المنثور يتحدر من الوزن للشعور والقافية يصبح سهل الصياغة كما يتيسر إلى الذين لا وله. كلا بالطبع مادام لم يزل على الشاعر الناثر أن يجرى كلامه وفق أوزان يبتكرها أثناء الكتابة. بل إن تحدر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة إذا لاحظنا أن الاطراء الذى يلاصق الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم ويفسر الآن على متابعتها والرضوخ لتأثيره. ولهذا فإن الشاعر الناثر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى يستمد منها من القوة الشاعرة ذاتها، وهى موسيقى أبعد مثلا من سابقتها وكثيرا ما يضل الشاعر أوتارها إذا هو لم يندمج في فكرته أو لم يكن بطبيعته عبقريا.

ورأى لآت من الشعر المنثور يمثلين أحدهما لطاغور والثانى من الشعر العربى الحديث:

القطعة الأولى وهى لطاغور شاعر الهند الأكبر وترجمة الدكتور ناجى

«انتشرت بسمه على وجه الأفق حين كسوت ثلبى بالخرق البالية، وأرسلته

يستجدى فمى من باب لباب، فكما كان إنافه تملأ اعتدى عليه اللصوص، وهر اليوم فى تعب وضنى. فجاء إلى باب تصرك بآناته وهو خال فاقبلت عليه وأخذت بيده وأجلسته بجانبك فوق عرشك العالى.»

والقطعة الثانية وهى من كتاب «مناجاة»:

«سامويك لذاتك يا حبيبتي وإنما للجمال الذى أعبد ولا أعبد سواء. وإذا كان الجمال يا حبيبتي، موزعا بين الحسان فقد وزعت ما بين الحسان قلبى. أنا عالمى الذات أحمل الحب لكل جميل وأرد لو إن قلبك فى الفراق بيني فليدا نازعتنا غيرة نغية فى قلوبنا فلنوطن على احتمالها النفس أو نفسها على مر السنين بالمصوح. ولئن ضاقت الصبر الجميل فحيذا الأمل يا حبيبتي فى سبيل الطموح. مزيج من الحزن والفرح الحياة فلتكن مزيجا من المصوح والابتسام حياتنا. وأنت يا عين انطلقى فى إثر الجمال بسناه اكتحلى وبأساه ادمعى. ولتكن عواصف لا تعرف الضمير تقوسنا، وحاشانا نحن الأحياء أن نخلد

إلى الهدى فالهدى الموت.» ■

هافيش

تشر ضمن سلسلة محاضرات مدرسة الشعر الحديث (مطبعة الترقى بشارح السياحة بمصر)، وكانت قبلها قد القيت بالاسكندرية بمسرح نادى الموظفين فى يوم ١١ سبتمبر سنة ١٩٣٦، بدعوة من جماعة تشر الثقافة بالإسكندرية.

# «وراء الفهم» للشاعر إبراهيم ناجي

بقلم: حسين عفيف

ذلك السر الذي لا يدره هو نفسه على  
قوة إحساسه به.

وهذه الناحية هي التي تميز شعر  
«ناجي» عن غيره مما جعل معاصريه  
يطلقون عليه لقب «شاعر الوجدان».

وإن شعره ليحمل طابعا خاصا  
ينفرد به ويصبح في محيطه، حتى إنني  
عندما حاولت أن أبحث عن شبيه له  
انتهيت إلى أن شعر «ناجي» لا يشبهه إلا  
شعر «ناجي».

ومعاني «ناجي» ليست معقدة إلا  
أنها من تلك النوع الذي يسحرك  
ببساطته لما تحسه وراء تلك البساطة من  
عمق يسترعي تأملك. فهو لا يتوسل إلى  
تضخيم معانيه يجعلها الغاراً تحتاج في  
فهمها إلى أخذ ورد، ولكنه يتناول المعنى  
البسيط المقرب إلى النفس من أبعد  
أعماقه فسرعان ما يصل به إلى القلب  
ويوقعه في شركه.

وما كان الشعر وهو ذلك الفن الأثيق  
الرفيق ليحمل المعاني المعقدة التي تكلفه

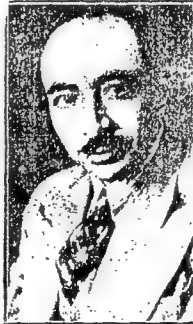
فإنني لأجلس إلى «ناجي» فما  
أشك أن الرجل أمامي، حتى إذا  
ماراح ينشئني من شعره خيل إلى أنه  
يناديني من وراء الغيب، وأن ذلك المائل  
بيننا ليس إلا ظل أو صدى، وأما النور،  
وأما الصوت، فمقيم هناك في المجهول.

حلم ولهفة وجمال، وإشراق وحي  
بهتك حجب الغيب ويوقع معاني الخلود  
بانغام الخلود، ذلكم شعر «ناجي».

ذات تحيا بما وراء الذات وتقيم فيما  
وراء الكون. قد أوتيت من قوة التصوير  
ما يجعلها تنظم المجهول شعراً، ومن قوة  
الإحياء ما يجعلها تشركتنا فيما تحس  
به. وجدان تمثل في إنسان، وإنسان  
تمثل في وجدان، ذلكم هو «ناجي».

أصوات خفية مبهولة تتناوب فيجب،  
وهو في ذلك كالطائر اللهم لا يدرى ما  
يفعل ولكن تدفعه قوة الخالق فينتقم.

فهو دائم الحنين إلى المجهول يتلمذ  
فيما أمامه من الرغبات وما هو بينها.  
ويناجيها وما هو يناجيها وإنما يتاجى



إبراهيم ناجي

أكثر من طاقته وتجعله ينهار على جوانبها وإنما خلق الشعر ليحمل من المعاني رقيقتها وخفيها حتى إذا ما أفرغها في قلبه الأنيق ارتفع بها إلى مرتبة السحر الأخذ بالقلوب.

فالشعر قبل كل شيء جمال وطرب وزخرفة ولعب باللفاظ وارتفاع بالواقع إلى ثروة ما في السمر. هو فن جميل يحتاج إلى ريشة الفنان قبل أن يحتاج إلى عقل الفيلسوف. هو تكوين قبل أن يكون بناء، والمعاني المعقدة تشوهه لأنها تبطل الأصابع.

وهو لغة الشعور لا تعتمد في بيانها إلى المنطق وإنما إلى الإيحاء مجسما في أسلوب يخالف قواعد الكلام المسائر ويجري وفق نزعة روحية تتبع من ذلك الجوهر السحور الذي تنطق بوجهيه وتحتوي إلهامه.

وهو، بعد، حلم النفس البشرية بالمثل العليا ينسجها أخيلة شفاقة ثم يصبها في اللفاظ ما تزال تترقب في الأثير محتفظة في نفسها بخفة الأحلام وتكثيها.

هو تفريد النفس على أمانتها. لهفتها إليها، ولوعتها عليها، وتصويرها إياها في صورة تدع فيها من الجمال ما شاء أساليب لها إحساسها بها وجيها لها.

هذا هو الشعر كما ينبغي أن يفهم.

والآن قلاعد بك إلى شعر «ناجي»، فاعك تقرأ معي لتحكم معي.

ولكن قبل أن تنأهب للحكم خذ هذه النصيحة مني: لاتحكم في الشعر عقلك وإنما حكم إحساسك. اسمع القصيدة فإذا أطريتك ووصلت إلى قلبك دين استنذان فهي شعر وإن لم تكن ذهنت. أما إذا لم تطريك أو استأننت قلبك قبل الدخول عليه فهي ليست شعراً وإن أثقلت رأسك المعاني الضخمة من قصيدة بعنوان «الوداع»:

هل رأى الحب سكارى مثلاً  
كم بنينا من خيال حولنا  
ومشينا في طريق مقمر  
تشب الفرحة فيه قبلنا  
فتطلعنا إلى أنجمه  
فتهاوين وأصبح لنا  
وضجكتنا ضحك طفلين معا  
وعلدونا فسبقنا ظننا

ومن قصيدة بعنوان «العروة»:

هذه الكعبة كنا طائفوها  
والمصلين صباحاً ومساء  
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها  
كيف بالله رجعتنا غرباء

دار أحلامي وحبي لقيتنا  
في جمود مثلاً تلقى الجديد  
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا  
يضحك النور إلينا من بعيد  
ومن قصيدة بعنوان «إلى س»:

جئت أشكو لك روجي وجواها  
وردت ظمأى وعادت بصداها  
قربى عينك مني قربى  
ظلليني وأغمريني بسناها  
وأريني زرقة البحر إذا ما

يسط البحر جلالاً وتناهي  
ومن قصيدة بعنوان (مصافحة اللقاء):

أهاب بنا فلبينا  
مناد ضم روحنا  
كلنا إذ تصافحنا  
تعانقنا بكفينا  
إنك شاعر «يا ناجي» والشعراء  
تليون ■

# قصيدةتان\*

شعر

حسين  
عفيف



( ١ )

تحميلين جرتك المترعة  
ولما ادبرت وجهك، ورنوت إلى من خلال نقابك  
الخفاق، مرت بي هذه اللحة المنبعتة من الظلام،  
كما يمر التسليم سراعاً على صفحة الماء، ثم ينسل  
هارياً إلى الشاطئ المجهول ..  
مرت بي  
كطائر المساء الذي يعبرُ الغرفة المظلمة  
من نافذةٍ لأخرى، ويختفي في الليل ..  
انتِ  
محبجةٌ كنجم خلف الرُّبى، وما أنا إلا عابرُ  
سبيل ..  
ولكن

لَمْ تَمَهِّلْ حيناً، ووقفتِ قرنين إلى من  
خلال نقابك الخفاق ، وانتِ تسيرين - والنهر -  
تحميلين جرتك المترعة؟

عندما رأيت أوراق الزهور كلجفاني مبللة،  
ولحتُ عليها القَطَرُ كالجمانِ يترججُ،  
ويتلَّى كلما قلبه الوجْدُ، فكأنه الاقترابُ ثم  
يسقطُ على المشيبِ كعقدٍ منفردٍ:  
ادركتُ أن ندى الفجرِ دمعُ تسكبه الأزهارُ،  
ورثيت لكل نبتةٍ مخضلة ..  
وتمنيت لو جمعتُ من حياتهِ كاساً، ومن دمعِ لُجَّةٍ،  
ثم خُضْتُ إليك مزيجهما سابحاً،  
حتى إذا ما وصلتُ وثيابي منه تتلطفُ، مثَلْتُ  
أمامك باشواقى مضخةً  
بعطِرِ الأزهار.

( ٢ )

سررتِ  
- والنهر -

\* وجدتاً ضمن أوراقه، ولم تنشرها من قبل ١٩٧٨ .

# مختارات شعرية مترجمة

ترجمة الشاعر  
حسين عفيف

طاغور:

( ١ )

قلبي - عصفور البرية - وجدَ سماءه

في عينيك

إنهما

لَمَهْدُ الصباح، ومملكة النجوم

وإنَّ أغانيَّ لتضيقُ في أعماقهما

بربك ..

إلا تركتني لخلق في هذه السماء/

تلك اللانهائية القائمة بذاتها

بربك ..

إلا تركتني أشقَّ سحُبها،

وفي ضوء شمسها أنشرُ جناحيَّ.

( ٢ )

قربتني ..

هي قريتها،

وفي هذا سعادتنا

في خمائلها يقرُّ الكنارُ،

فيرقصُ قلبي نشوانَ

حملها الطرويان

يرعيان في ظلِّ شجرنا،

وإذا غابا في حقولِ شعيرنا

حملتُهما بين ذراعي ..

«كنجانا» هو اسمُ قريتنا،

و«إنجانا» اسمُ نهرينا

واسمى لدى القرية معروفَ

واسمُها «رنجانا»

حقلٌ واحدٌ يفصلُنا/

النحلُ الذي يبتني خلاياه في حراجنا،

يجمعُ العسلَ في أحراجها ..

زهورها التي يدفعها التيارُ في المورِدِ

ترقصُ حولنا

إذ نستحم ..

سلأت أزهار «الكُرسَم» الجافة.

تهبط أسواقنا

من حقلها ..

و «كنجانا» هو اسمُ قريتنا

واسمُ نهرنا «إنجانا»

في الربيع

يتعمّر جو الطريق الذي يصلُ دارينا

بعير أزهار المانجو ..

وحيثما ينضجُ كُثائهم للحصاد

يزهر القُنبُ عندنا ..

الكوكبُ التي تتألقُ فوق كوخها

ترسلُ علينا نفسَ الأليق ..

المطر الذي يترعُ أحواضهم،

يُحيي لدينا غابات «كدوم» ..

و «كنجانا» هو اسمُ قريتنا

و «إنجانا» اسمُ نهرنا،

واسمى لدى القرية معروفٌ

واسمها «إنجانا».

( ٣ )

أيدٍ على أيدٍ تُشدُّ، ويمونُ ترنو إلى عيونٍ /

هكذا بدأتُ قصيدةً حبنا ..

كانت إحدى ليالي مارس القمرية، وأريجُ الحنّاءِ

يُعطّرُ الجو

ليلتنّز

سهوتُ عن أرغنى،

ولم تكملِ إكليل زهركِ ..

حبنا ساذجٌ كافغية.

نقايك الأحمر - كالزعفران - يُسكّرُ

عيني

وقلادةً الياسمين التي نطمتها لى،

تُخفقُ في فؤادي بشكوك ..

إنها للمهاة:

منعٌ وحرمانٌ،

بورجٌ وكنمانٌ،

بَسَمَاتٌ وخجلٌ،

وتَمَنُّعٌ ينتهى بالرضا ..

حبنا ساذجٌ كافغية.

هذا يومنا، ما أمسى من عمرنا

ولا غدٌ - هذه - عالمنا

مالنا والمستحيلُ

هذا حبنا لا نلُ له

تلك أعماقنا لا نجسُّ فيها ..

حبنا ساذجٌ كافغية.

إننا لانسخر في قلوبنا، ولأفضل،

إننا لا نبتهلُ

لنحظى بالمستحيل حسبنا ما متَّحنا،

وكفانا ما أخذنا

إننا لم نسحقِ اللذةَ حتى النهاية،

لنعصرَ منها خمرَ الألم ..

حُبنا سادجُ كانغنية.

### كوتيس دى نواى:

لِكَيْما ننسى الصخبَ الإنسانى الأليم،

ذلك الصخبَ الطائشَ /

المستغرقَ فى مشاغله ..

فلنصمُ لكى نَنشَقْ

حُشْدَ الأشياءِ الجميلةِ الصامتةِ.

يارعاك الله ياهدوه المساء!!

أنتَ أيها النقاء العذبُ

الذى أحبُّ فيه

حوافى الغابِ،

حيث تنهادى - فى خُفَّةٍ وخُفَافٍ -

كتلةُ العَبَقِ المتراميةِ.

### بيليتينس:

تُصَيِّنُ أُمى فى الظلماتِ،

وتُتِسِّنُ فى وَهَجِ الشمسِ،

وفى الضوءِ

تُصَيِّنُ

وإِذْ أُخْرِجُ فى ضوءِ القمرِ تشدُّ

على خَصْرِى الحزامِ،

وتعقدهُ عَقْدَتَيْنِ

وتُوصِنِي عند ذلك قائلَةٌ :

العَبى مع العذارى

وليكُنْ مع الصبيبةِ رقصكُ،

حَذَارِ أَنْ تُطْلَى من الشَّبَابِ،

ولا تُصغِي لحديثِ الشبابِ،

ولياكِ ومشوراتِ الأرامِلِ!!

لسوفَ تجلسين ذات مساءٍ - كما يحدثُ عادةً -

إلى عريةٍ، وسطرٍ موكبٍ تَدُقُّ فيه الطبولُ

وتعزفُ فيه المزاميرُ الحبيبةُ /

ذلك هو المساءُ الذى تذهبين فيه يابيليتى،

وقد خَلَقْتَ لى ثلاثِ قواريرٍ من علقمِ :

واحدةً للصباحِ،

وأخرى للظهرِ،

والثالثةُ - وهى الأمرُ -

لليالى الزفافِ



# المراجعات

**المسلمون والأقباط منذ  
عمرو بن العاص وحتى الآن**

٨٠ جدل التعمد والوحدة في الواقع المصري ، ولیم سلیمان قلادة.

# جدل الترميم والوحدة



سعد زغلول



الطهاري

يقال له أبو بنيامين ، فلما بلغه خبر عمرو بن العاص إلى مصر كتب إلى القبط يعلمهم أنه لا تكون للروم دولة وأن ملكهم قد انقطع ويأمرهم بتلقي عمرو . فيقال إن القبط الذين كانوا بالفرما كانوا يومئذ لعمرو أعواناً<sup>(١)</sup>.

يروى سانوتيوس الذي يكتب بعد حوالي أربعة قرون من الفتح يقول إن سانوتيوس الذي كان من رؤساء القبط وقتئذ وتولى إدارة شؤون الكنيسة مدة اختفاء البطريرك بنيامين « عرف عمرو (أمي) الأب المجاهد بنيامين البطرك وأنه هارب من الروم خوفاً منهم لكتب عمرو ابن العاص إلى أعمال مصر كتاباً يقول فيه « الموضع الذي فيه بنيامين بطرك النصارى القبط له العهد والأمان والسلامة من الله فليحضر أماناً مطمئناً ويدير حال بيئته وسياسة طائفته » . فلما سمع القديس بنيامين هذا عاد إلى الاسكندرية وفرح عظيم بعد غيبة ثلاث عشرة سنة ... فلما ظهر فرح الشعب وكل المدينة بمجيئه... وذهب

أما الوالي ممثل السلطة السياسية فقد كان قيرش المعروف باسم القوقس . وكان في نفس الوقت قائد الجيوش البيزنطية ورئيس الكنيسة الإغريقية الكاثنة في البلاد .

ولقد حفظ لنا كل من عبد الرحمن بن عبد الحكم مؤرخ الفتح الإسلامي لمصر وساويرس بن المقفع مؤرخ بطاركة الكنيسة القبطية وقائع اللقاء بين عمرو ابن العاص والبطريرك بنيامين . ويمكن القول بأن روح اللقاء تمثل نقطة الانطلاق في مسار العلاقات بين أتباع الدينين ، والقاعدة المرجعية التي يصمح بالرجوع إليها ، هذا المسار كلما انحرف عن بداية توجهه . إن هذا اللقاء، الذي رأى تفاصيله المؤرخان المسلم والقبطي يمثل محور الاستقرار الذي تصبح حوله الحياة المصرية في حالتها الطبيعية .

الراوى الأول لوقائع هذا اللقاء هو ابن عبد الحكم القرشي المصري ، يقول : « كان بالإسكندرية أسقف للقبط

**ف**استقرأ لهوية التراث الاجتماعي في مصر منذ الفتح الإسلامي وما تلاه من عصور تقوم على التعددية وعلى روح التعاون والاحترام المتبادل منذ لحظة اللقاء الأولى بين عمرو بن العاص والبطريرك بنيامين التي يعتبرها الكاتب نقطة الانطلاق في مسار العلاقة بين الدينين والقاعدة المرجعية التي يتم تصحيح المسار على أساسها كلما انحرف عن بداية توجهه.

١- عرفت مصر تعدد الأديان بالمعنى المعاصر مع دخول عمرو بن العاص إليها في عام ٦٤٠ م . كانت مصر ولاية تتبع الدولة البيزنطية التي كانت تصمد لاستمرار سيادتها السياسية ، وتحاول فرض مذهبها على الأغلبية المصرية ، الذين تضمهم الكنيسة القبطية ، وكان بابا الكنيسة عند مجيء عمرو هو بنيامين البطريرك الثامن والثلاثون طارده البيزنطيين فاضطر للاختفاء في الأديرة

# فى الواقع المصرى

## وليم سليمان قيادة

مصر ، وتعتبر الصفحات التى حفظها لنا كتاب ابن عبد الحكم عن « ذكر استبطاء عمر بن الخطاب عمرو بن العاص فى الخراج » من أروع صفحات تاريخ الحكم الإسلامى فى مصر، فقرأ فى هذه الصفحات الاعتداد بالكرامة فى أخرج لحظات المساطلة بين الوالى وأميره، وأيضا الحفاظ على مصالح للحكومين فلا يلحق بهم عصف ، ولا يفنى لإدراك روعة هذه الصفحات سواء من الناحية الأدبية أو السياسية تقديم ملخص يوجز مضمونها ، بل أراضها كاملة . أرسل عمر يقول « ... أما بعد - فإني فكرت فى أمرك والذى أنت عليه ، فإذا أرضك واسعة عريضة رفيعة... وإنها عالجتها الفراعة وعملوا فيها عملا محكما مع شدة عتوهم وكفرهم فعجبت من ذلك وأعجب مما عجبت أنها لا تؤدى نصف ما كانت تؤدى من الخراج قبل ذلك... ولقد أكثرت فى مكتابيتك فى الذى على أرضك من الخراج ... » واشتد الخليفة فى خطاب

إثاء حياته تولى المقوقس مصر ولكنه لم يلبث زمنا طويلا على الولاية لأن العرب قد جاءوا وفتحوها بقيادة عمرو بن العاص . ثم يواصل « السنكسار (هذا هو الاسم الكنسى لسنك الكتساب ) الرواية فيقول: « وقرب عمرو رؤساء الأقباط منه وأحسن معاملتهم » فاتجه هؤلاء ، إلى إصلاح شئون الكنيسة التى كان قد اختل نظامها وتفرق شملها . فتقدموا إلى ابن العاص وأعلموه بخبر اختفاء البابا بنيامين طالبين عونه إلى كرسيه . فاستدعاه عمرو ومنحه الحرية الدينية وأعاد له الكنائس التى كان اغتصبها منه البيطريك الملكى (البيزنطى) وأمره أن يتصرف فى أمورها كما يريد . فاستطابت لذلك قلوب المسيحيين وشكروا صنيع عمرو إليهم»<sup>(٤)</sup>.

٢- ولم يكن ما أعطى عمرو هذه المكانة فى الوجدان الشعبى احترام الدين الآخر ورجاله ومؤسساته وحسب ، بل وإلى ذلك سياسته الاقتصادية فى

سانتوثيوس وأعلم عمرا بوصوله ، حينئذ أمر بإحضاره بكرامة وإعزاز ومحبة . فلما رآه أكرمه وقال لأصحابه إن فى جميع الكور التى ملكناها إلى الآن ما رأيت رجلا الله يشبه هذا . وكان الأب بنيامين حسن المنظر جدا جيد الكلام بسكون ووقار . ثم ألتفت عمرو إليه وقال له بجميع بيمك ورجالك اضبطهم ودير أحوالهم . . وانصرف من عنده مكرما ميجلا...»<sup>(٥)</sup>

وطبقا لما جاء فى تاريخ يوحنا النفوسى، اسقف مدينة نيقوس فإن عمرو لم يأخذ شيئا من أموال الكنائس ولم يرتكب عملا من أعمال السلب أو النهب ، وأسبغ عليها الحماية مدة حكمه<sup>(٦)</sup>.

ولقد حفظ الكتاب الذى يضم يوميات « أخبار القديسين » ويقرأ أثناء الصلوات فى الكنيسة - حفظ ذكرا طويلا لعمرو . ففى اليوم التاسع من شهر طوبى ( ١٧ يناير ) من كل عام تحتفل الكنيسة بذكرى البابا بنيامين . وجاء فيها أنه فى

عامله على مصر . ولكن الوالى كان قويا وشجاعا فى الدفاع عن شخصه وعن سياسته : « ... أما بعد فقد بلغنى كتاب أمير المؤمنين الذى استبطلانى فيه من الخراج والذى ذكر - (فيه) من عمل الغرابة قبلى وإعجابه من خراجها على أيديهم ونقص ذلك منها منذ كان الإسلام . ولعمري للخراج يومئذ أوفر وأكثر والأرض أعمر - لأنهم كانوا على كثرهم وعثوم أرغب فى عمارة أرضهم منا منذ كان الإسلام » ودافع عمرو عن كرامته ، قال يخاطب الخليفة : « ... وأكثر فى كتابك واثبت وعرضت ... فابقض عملك فإن الله قد نزهنى عن تلك العلم الدنيا والرغبة فيها ... والله يا ابن الخطاب لانا حين يراء ذلك منى أشد لنفسى غضبا ولها أنذاها وأكراما وما عملت من عمل أرى على فيه متعلقا... يغفر الله لك ولنا...»

ويواصل المؤرخ عرض واحد من أسس مواقف الحكم الإسلامى فى أزهى عصوره فقد أجاب الخليفة بكتاب يحمل أمرا حاسما إلى الوالى : « إذا أتاك كتابى هذا فاحمل الخراج فلما هو فى المسلمين... ولكن عمروأ يدافع عن أهل البلاد فلا يحق بهم الظلم . يقول ابن عبد الحكم إن عمروأ كتب للخليفة يقول له « إن أهل الأرض استنظرونى إلى أن تترك غلظتهم ، وإنه نظر » فكان الرفق لهم خيرا من أن يخرق بهم فيصيبوا إلى بيع لا غنى بهم عنه . وأراد الخليفة أن يتحقق من صدق عمرو - فكتب إليه « أن ابعث إلى رجلا من أهل مصر فبعث إليه رجلا قديما من القبط فاستخبره عمر عن مصر وخراجها قبل الإسلام فقال « يا أمير المؤمنين كان لا يؤخذ منها شيء إلا بعد صارتها - وباعاها لا ينتظر إلى العمارة وإنما يأخذ مظاهرها لكانه لا يريدنا إلا لعام واحد» فعرف عمر ما قال . وقبل من عمرو ما كان يعتز به<sup>(٩)</sup> .

ويصل موقف عمرو فى جانب الحكوميين إلى ذروته فى إجابته على عثمان ، بعد أن عزله هذا الخليفة ، وقال له إن مصر قدمت خراجا بعد عزله أكثر ما كان عمرو يستخرج منها . وثابت ابن عبيد الحكم تلك اللواجيس المشهورة : « قال عثمان لعمرو يا أبا عبد الله درت اللقحة باكثير من درها الأول . قال عمرو : أضربت بولدها . (وفى رواية أخرى ) : إن لم يمت الفصل<sup>(١٠)</sup>».

ونحن نجد الموقف نفسه فى « ذكر حفر خليج المؤمنين وهذا أيضا لأيد من متابعة ما حدث فى تلك النصوص الأصلية التى سجلها المؤرخ الأول لمصر بعد الفتح العربى<sup>(١١)</sup> . هكذا - وفى هذه الفترة الوجيزة من تاريخ مصر . والتى لا تزيد عن سنوات قليلة ، ومع التعدد الدينى ، تكون فى مصر تراث مشترك حفظته الأجيال التالية أساسا التوافق ، وصوره عامة على اتجاه الإدارة الاقتصادية والمالية لهذا البلد بحيث يكون الهدف الرئيسى لهذه الإدارة مصالح الحكوميين « أهل الأرض » . ويتبدى هذا التوافق فيما حفظته كتب التراث الإسلامية والقبطية - على النحو الذى أوضحناه .

وتظهر قيمة هذا التراث الموحد من أن نظام عمرو فى إدارة مصر فى فترة ولايته الأولى أصبح هو الحجر الأساسى فى بناء مصر العربية الإسلامية بمجتمعها الجديد ، فكما يقول الدكتور إبراهيم أحمد العدوى إن « القواعد التى تقسرت إذ ذاك صارت نماذج تمثل النظرة المثالية لدى المؤرخين والفقهاء ، والمقياس الذى يعتمدون عليه لمعرفة الانحراف بين تلك المثالية وبين تطور الأمر الواقع على عهدهم »<sup>(١٢)</sup> فهذا التراث المشترك يمثل - كما سلف البيان، نقطة الانطلاق والقاعدة المرجعية

للتعرف على سلامة المسار الذى تتخذه العلاقات الاجتماعية فى المجتمع المصرى الجديد ذى الألبان المتعددة.

٣ - مثل هذا التراث الموحد نجده حول النظرة إلى الأرض وإلى الشعب فى مصر ، فلقد اعزز الفكر الإسلامى للمصرى بهذه الأرض ويشعبها منذ بدء اتصاله بها . ولقد بدأ ابن عبد الحكم تقليدا سيتبعه بعده المؤرخون بأن يبدأ التاريخ لمصر بفصل يسره « فبشائل مصر » وهو عنوان القسم الأول من كتابه . ويورد المؤرخ الأول فى هذا الفصل نصوصا كثيرة تشيد بمصر وأهلها سينقلها عنه ويضيف إليها من سيأتى بعده من المؤرخين . إن مصر فى هذه النصوص ذات الطابع الدينى « أم البلاد وغوث العباد ، التى نهرا أفضل أنهار الدنيا » وهى « الفردوس » ويورد حديثا نبويا يقول إن النيل من أنهار الجنة<sup>(١٣)</sup>.

ولم يكن هذا التوجه بطارىء على نظرة المصريين نحو أنفسهم - بل هو استمرار لخط قديم هو عنصر هام فى الفكر الدينى القبطى ، فنصوص الكتاب المقدس بمهديه، وصلوات الكنيسة ، ومختلف نصوص التراث - تفيض مدحا فى مصر وإسباغا للبركة على أرضها ونيلها ودعاء من أجلها ولشعبها . واسم النيل فى هذه الكتب هو اسم أحد أنهار الجنة - جيحون - كما جاء فى سفر التكوين<sup>(١٤)</sup> . ويستخدم يونانا النيقوسى هذا الاسم للتعبير عن النيل ست مرات فى كتابه<sup>(١٥)</sup>.

وتحتل مياه النيل باهتمام عظيم فى طقوس الكنيسة القبطية : ثلاث مرات فى الصام توضع مياه من النيل فى إناء (لقان) وسط الكنيسة . فى عيد الرسل (أبيب - يوليوس) حين تكون قلوب المصريين مثقلة بصعود مياه النهر ، وفى عيد الفطاس ( طوبة - يناير ) . ويوم خميس العهد قبل عيد القيامة ،

حين صبب السيد المسيح ماء في إناء وغسل أرجل تلاميذه . وفى هذه المناسبات تتلو الكنيسة صلوات وفصولا من الكتاب المقدس . وفى كل ذلك تبصر الكنيسة مصر أرض الوعد المباركة وتطلب لها وتمنحها كل ما جاء فى الكتاب المقدس من بركات ووعود قيلت فى شأن أرض الوعد . تصلى :

« يا رب بارك ثمرات الأرض

« نهر جيحون الذى هو النيل أملاها من بركاتك

« فرح وجه الأرض - جندوها دفعة أخرى

« اصعد ( مياه ) نهر النيل

« بارك لإكليل السنة بمصالحك . ويقام مصر أملاها من الخصب

« ليكثر حرثها ولتبارك ثمارها

« لتفرح حدود كورة مصر ، ولتهلّل الأكام بفرح من قبل صلاحك

« انعم لنا بالخصب ، وبمراحمك لسان الفقراء . ولتبهج قلوبنا ..

« ولا تكفى الكنيسة بذلك ، بل إن المتابع لطقس الكنيسة ، فى القداس الأسبوعى ( أو اليرمى أحيانا ) يحس أن الكنيسة القبطية ترى فى مصر فروساً تعزّز به وترنم بجماله وتصلى من أجله . فتخطم السنة الطقسية للكنيسة القبطية مرتبط بتقسيم السنة الزراعية المصرية : ففي زمن الفيضان تصلى من أجل النيل كي تصعد مياهه فتفرح بها الأرض إذ ترتوى بعد عطش ، وفى وقت إلقاء البذور تصلى عن الزروع كي تنمو إلى أن تنضج ، وفى موسم الحصاد تصلى من أجل ثمار الأرض كي تحل فيها البركة . وفى هذا كله تحيط صلوات الكنيسة أرض مصر ونيلها وزرعها وثمارها والبشر الذين يحيين فيها بمشاعر الحب العميق:

« اصعد المياه كمقدارها ( المناسب ) - كنعمتك

« فرح وجه الأرض

« ليورث حرثها ، وليكثر ثمارها .

« اعدها للزرع والحصاد

« وبهر حياتنا كما يليق

« بارك لإكليل السنة بمصالحك »

ثم تواصل الصلاة الحديث إلى الله من أجل البشر الذين يعيشون على هذه الأرض

« من أجل الفقراء -

« من أجل الأرملة ، واليتيم ، والغريب ، والضعيف .

« من أجلنا كلنا ...

« لأن عيون الكل تترجّح

« لأنك أنت الذى تعطيهن طعامهم فى وقت مناسب

« اصنع معنا حسب صلاحك

« يا معطي طعاما لكل ذى جسد

« آملا قلوبنا فرجا ونعيما

« كى - إذ يكون لنا الكفاف فى كل شئ»

« كل حين

تزداد فى كل عمل صالح»

هذا التراث الروحي الوطنى ، يصب حب الوطن فى نفوس المشاركين فيه . وإذ تصلى الكنيسة القبطية عن الأرض والمياه والزرع والحصاد ، فإنها تعبر فى حقيقة الأمر عن قلق الفلاح ومشاعره نحو أرضه وزرعه ، نحو مفاجآت النهر - الفيضان المفرق ، أو الجفاف المميت - تحمل الكنيسة هنا هذا القلق كله إلى الله ، مشاركة البشر فى كل مشاكلهم داعية من أجل حلها . وبذلك تضع الكنيسة أبناءها فى صورة الالتزام -

بالفكر والوجدان والوحي - بمشاكل الطبيعة والأرض والإنسان والمجتمع .

ويتبدى الاعتزاز بالأرض وبما قام عليها من تخطيط للسكن والمنشآت فى ذلك الفن من فنون التاريخ المصرى الذى يقول عنه الأستاذ / محمد عبد الله عنان إنه « فن مستقل بذاته من فنون التاريخ كان لمؤرخى مصر فضل ابتكاره ، ثم فضل تقديمه وازدهاره حتى غدت آثاره تكون بعدها شيئا حافلا فى تراثنا التاريخى » (١٢) . ذاك هو تاريخ الفسطاط والآثار المصرية - الذى يضم أجيالا متتابعة من الحلقات فى اتصال مستمر لا انقطاع فيه - من ابن عبد الحكم إلى المقريزى إلى على مبارك ، ويندرج فى هذه السلسلة المتصلة ابن المكارم سعد الله بن جرجس بن مسعود الذى كتب « كتاب كنائس مصر وأديرتها » يورد فيه فضائل مصر ونيلها وينقل عن زملائه المؤرخين المسلمين بعض ما جاء فى كتبهم . ويوسل وقائع عن تألف شعب مصر بكل مكوناتها (١٣) .

ويواصل رئاسة الطهاوى هذا التقليد فيخصص القالة الأولى من كتابه « أنوار توفيق الخليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل » للكلام عن ديار مصر ونيلها المبارك وخيراتنا - وبه يبدأ عصر الكتابة الباروك الذى تتحول ل فيها الأسطورة إلى علم . ويسقى وراء كل المكتوب قديما وحديثا ذلك الحب العميق والاتصاف الوثيق بالأرض.. (١٤)

٤- ويحفظ التراث الإسلامى التقدير العميق لقبط مصر:

فمنذ بداية التاريخ لمصر بعد الفتوح للهــسـ يورد ابن عبد الحكم عن عبد الله ابن عمر « قال - لبط مصر أكرم (السكان خارج الجزيرة العربية لهم) ، وأسعهم يدا وأفضلهم نصرا وأقربهم رحما بالعرب عامة وبقريش خاصة،

ويضيف « حدثنا أبو صالح حدثنا الليث عن يزيد بن أبي حبيب أنه بلغه أن كعب الأحبار كان يقول - مثل قبط مصر كالغليظة ، كلما قطعت نبتت ... » بل إن عبد الرحمن بن عبد الحكم يفتح تاريخه بفصل « ذكر وصية رسول الله ( صلى الله عليه وسلم ) بالقبط » ، يورد فيه الأحاديث التي توصي بالقبط خيرا ، وتبرز أن أم أسماعيل هي هاجر المصرية (١٥) يظل هذا التقدير محفوظا في التراث المصري فالإمام الشرفاوى المعاصر للحملة الفرنسية يورد في كتابه « تحفة الناظرين فيمن ولّى مصر من الولاة والسلاطين » ما أثبت ابن عبد الحكم عن قبط مصر - (١٥مكرر) ويكتب السيد محمدى بن أبى السور اليربرى الصديقى ، وهو من البيت الذى احتفظ فى فترات طويلة بنقابة الأشراف (توفى ١٠٨٧ هـ) فيكتب فى كتابه « الكواكب السائرة فى أخبار مصر والقاهرة » الفصل التاسع عشر وخصه بلبانة « ذكر ما اختلفت به مصر والقاهرة من محاسن ولضائل ... » يورد فيها ثمانية وأربعين سببا لتفضيل مصر أرضا وأهلا على غيرها من بلاد الدنيا ويقول فى السبب الأربعين عن قبط مصر إنهم « من ذرية الأنبياء عليهم السلام » (١٦).

هكذا كانت نواة الهوية للتراث الاجتماعى فى المجتمع التعددى الجديد ، وحولها تراكمت خبرته ومنطقها تواصلت مسيرته - بمعنى بذلك : الانقياد بالأرض والاعتزاز بها والانتفاء لها ، واحترام الشعب بكل مكوناته - فاتباع الدين الآخر هم ذرية الأنبياء ، ثم إن توجه حكم البلاد - إنما هو لصالح « أهل الأرض »

هذه هى الأصول البغينة للوعى المصرى ، وتواصلت ترسيبات الحياة فى المجتمع التعددى جيلا بعد جيل . وهى ترسيبات لا تتكون من نصوص بحسب ،

ولكنها - وكما رأينا على سبيل المثال فى موقف عمرو وفى تقدير «ترسيبات مواقف علمية يجرى اتخاذها على أساس فهم النصوص فى إطار الواقع للعيش . فتصبح النصوص ، مفهومه على هذا النحو ، تعبيراً عن هذه النواقف. ونحن نجد أن نواة التراث المعبر عن العلاقات فى المجتمع التعددى الوليد تظل تنتقل من جيل إلى جيل فى المجتمع ، ويكون النقل الأمين بمثابة تذكير للجميع - خاصة حين ينصرف المسار - بالقاعدة المرجعية التى يجب احترامها.

٥ - ومع تعاقب الزمان يستمر تراكم الترسيب الضمب ، كطمي النيل الذى ترسب على ضفافه ليحتضن البذر ويتبع له القدرة على النمو والإثمار . هكذا تتضاف معطيات جديدة فى الحياة المصرية قوامها الرئيسى توجه موحد وموقف واقعى مشترك . فمن هذه المعطيات الجديدة - اندماج جند الفتح للمسلمين فى عملية الإنتاج المحلية أى الزراعة ، وتوحد لسان الشعب المصرى بجميع مكوناته فى اللغة العربية - وإذا كانت هاتان العميلتان قد تم إنجازهما خلال فترة زمنية معينة ، فثمة جانب من الحياة فى مصر سيظل مستمرا لمئات السنين ، نغنى به المواجهة التى تزداد حدتها ومظاهرها بين موجات العدوان الخارجى أو قوى الحكم الاستبدادى السياسى والاجتماعى فى الداخل - من جانب ، والحكومين « أهل الأرض » المحليين بجميع مكوناتهم من جانب آخر . هذه المواجهة ستفرز تراثا . يكون له أثر حاسم فى صياغة وجه الحياة فى مصر.

وتعضى هذه الترسيبات فى تراكبها إلى أن تتاح الفرصة للتعبير عنها فى نظم ومؤسسسات وقواعد دستورية وقانونية . فيتحول التراث من مرحلة الترسيب التلقائى ، إلى مرحلة الوعى

القادر على التعبير عن نفسه فى مفاهيم نظرية يلتفتها المجتمع التعددى عامة ، وترضى عنها أديانه . وتبدأ مرحلة الوعى هذه فى الأعوام الأولى للقرن التاسع عشر حين فرض الشعب إرادته بعزل الوالى وتولية حاكم جديد هو محمد على ، وحين بدأت الإنجازات الفكرية لرفاعة الطحطاوى ، لتصبح طبقة جديدة منيرة فى التراث المصرى.

لقد أفرز تراث حركة المجتمع المصرى المنهج الذى تسير هذه الحركة طبقا له :

#### ١ - تعدد فى الأديان

##### ب - وحدة فى المواقف الواقعية

ج - على أساسها تقوم مفاهيم نظرية تعبر عن هذه المواقف الموحدة ، ويتقبلها المجتمع التعددى بجميع مكوناته وترضى عنها كل أديانه .

ولنصل بعض نواحي الإجمال فى المعطيات التى أشرنا إليها :

٦ - فمن اندماج جند الفتح فى المجتمع المصرى وذوبانهم فيه - كان عمرو بن العاص كلما جاء الربيع يسمح لجنوده بالنزول إلى ريف مصر لينالوا من خيريه ولبنه وخرافه وصيده . وفى الوقت نفسه لا يفسى الرجل « أهل الأرض » فيأمر الجنود « واستوصوا بمن جاؤهموه من القبط خيرا ... » ومع مرور الوقت نشأ مجتمع جديد « تم فيه الامتزاج بين العرب والمصريين اجتماعيا وثقافيا وسياسيا واقتصاديا ... وذاب العرب القادمون فى محيط الشعب المصرى ، وأصبحوا ينتسبون إلى البلد الذى يسكنونه أو الحرفة التى يشتغلون بها وليس إلى قبيلتهم الأصلية التى جاؤا فى كنفها من شبه الجزيرة العربية . وهذا ما عناه المقريزى فى مقدمة رسالته « البيان والإعراب عما بارض مصر من الأعراب » بقوله : «علم

أن العرب الذين شهدوا فتح مصر أنبأهم الدهر وجهلت أحوال أكثر اعتاقهم » ويضيف محمد العزب موسى بعد ذلك « وهكذا أدت قوة الجذب المصرية إلى عكس السياسة التي كان يقفها الخليفة عمر بن الخطاب في أول الأمر ، وهي محاولة الحفاظ على الاستقرارية العسكرية العربية ، حتى أنه حرم على القوات العربية الاستقرار في الريف والأشغال بالزراعة » (١٧).

٧- وعن وحدة اللسان في مصر:

مع دخول الإسلام إلى مصر جاءت اللغة العربية ، وصار في مصر لسانان العربي والقبطي . لو أن هذا الوضع قد استمر لكان على أرض مصر شعبان لكل منهما ثقافته وتراثه ووعيه ونظرتهم للعالم وللمصر. ولصعب التفاهم بين الشعبين في هذا التجمع. ولكن ما حدث كان غير ذلك وتكلم المصريون بعد فترة زمنية معينة لغة واحدة هي العربية. ويحفظ التراث المصري اسم أحد علماء الكنيسة القبطية - ساويرس الذي كان أسقفا لمدينة الأشمونين بمديرية أسيوط وعاش في النصف الأخير من القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر واشتهر في كتب الكنيسة بلقب « ابن المقفع ». وقد يتساءل الدارس هل سبب هذه التسمية أنه قام بنقل التراث السابق إلى العربية كما فعل ابن المقفع الأول الذي نقل التراث الهندي إلى العربية ... كان هذا الأسقف العالم متضلعا فياضا في اللغة العربية ملما بعلومها وأسرارها. وكان راسخ القدم في اللغات اليونانية والقبطية «ولهذا تمارن مع عديد من المسيحيين على نقل ما وجدناه - كما يقول - بالقم القبطي واليوناني إلى القلم العربي» (١٨) وبهذا حدث معجزة التفاهم داخل الشعب المصري، إن اللغة هي التي تصنع التحسوس وتكون الوعي والنظرة إلى الذات وإلى العالم وتربط

بين البشر وتعبير عن العلاقات بينهم. وكما يقول الدكتور جمال حمدان جاءت عملية التعريب في مصر أقوى من صيغها بالإسلام، فبينما نجد الإسلام كاملا في المغرب والأقلية لغوية (البربر) نجد العربية كاملة في مصر والأقلية دينية (الأقباط) ... ولديه أنه إذا كان العرب قد عربوا مصر فقد مصرتهم مصر حصاريا وماديا. فقد تكلت العرب الفاتحون في مدرسة مصر المفتوحة وعلى يدها تحضروا. ومن هذا الرأي أيضا الدكتور حسين مؤنس (١٩)

والحاصل أن ما حدث في مصر في هذا المجال فتح الطريق أمام شعب مصر كي تكون لغة تراثه واحدة - سواء التراث الديني إسلاميا أو مسيحيا ، أو تراثه الفكري المشترك. ويتفاهم بجميع مكوناته بلغة يتحدث بها قوم في رقعة من الأرض تمتد كما نقول اليوم من المحيط إلى الخليج. وبهذه اللغة يدخل الشعب المصري بكل قوته البشرية والمادية وبكل تراثه الحضاري في حوار، وينهض بقيادة معركة التحرر القومي والاجتماعي... مع مجموعة تبلغ اليوم من يزيد على مائة مليون نسمة يقدم لهم نموذجا وانادا في الوحدة والتفاهم.

هذه العروبة في مصر أثارت لهذا البلد أن يكون في المنطقة كلها قوة فعالة مؤثرة، صنعت في تعبير الدكتور جمال حمدان « التفاعل انتلاقا واختلافا بين بعدين أساسيين في كيان مصر وهما الموضع والموقع - فالموضع هو البيئة الطبيعية والبشرية الداخلية، والموقع هو مجموع العلاقات التي تربط هذا الإقليم بما حوله. إن «الحقيقة العظمى في كيان مصر ونقطة البدء لأي فهم لشخصيتها الاستراتيجية في اجتماع موقع جغرافي أمثل في موضع طبيعي مثالي وذلك في تناسب أو توازن نادر الشمال. فالموقع والموضع هنا متكاملان جدا في الدور

ومتناسبان إلى حد بعيد في المقياس. فكل منهما ضخم الحجم أو الخطي، ولكن في تناسق دقيق وشبه محسوب. إن عروبة مصر جعلت لها خاصية واحدة في شخصية مصر طوال تاريخها - إمبراطورية كانت أو مستعمرة أو جزءا من دولة كبيرة - هي يقينا أنها كانت دائما مركز دائرة... لها محيط وإبعاد هي مركز ثقلة وجاذبيته ولها الدور القيادي فيه... (٢٠)

وثمة جانب آخر من التراث المشترك على الصعيد الشعبي، فالأدب القبطي واللغة القبطية الدارجة مازجا، كما يقول أحمد رشدي صالح ، الأدب العربي والهجات العربية العامية واستوى من ذلك مزاج عربي قبطي، أو قل استوى مزاج قبطي إسلامي، وهذا يصند على الشكل والمحتوى سواء بسواء... (٢١)

وتبعت وحدة التراث أيضا في الفن. والمشاهد اليوم لحجاب كنيسة قبطية قديمة لا يكاد يلحظ كبير فرق بين وحداته الزخرفية وما على منبر المسجد القديم، ومن هنا ما يستخلصه محمد العزب موسى من أن الرواسب الفلكورية هي الوسيلة البسيطة والواضحة والأكيدة على خيط استمرارية مصر وشعبها عبر العصور التاريخية (٢٢).

٨ - على أن المجال الذي سيظل موجودا في حياة المصريين ربما وإلى زمن لا يمكن التنبؤ بمداه فهو المواجهة مع العدوان الخارجي ومع قوى الاستبداد السياسي والاجتماعي في الداخل «أخرج ابن عبد الحكم عن عمر رضي الله عنه سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول ( عن أهل مصر) إنهم... في رباط إلى يوم القيامة» (٢٣)

وفي حقيقة الأمر فإن تراث هذه المواجهة هو الذي يعطي للمجتمع في

مصر طبيعتها المتميزة ويجعل حالة مصر حالة خاصة نموذجية. ذلك أنه على اختلاف أنواع القوى المضادة كان موقف مكونات المجتمع المتعددة - المسلمون والقبط - واحدا: انتفاء لمصر وبقائها عنها وسعيًا لتحقيق العدل فيها. هنا يقدم التوثاق خطأ مستقيما ثابتا. طبقات ترسب واحدة على الأخرى لتكون المستقر الطيب الأمين لمهاجيم الوطن والمواطنة التي سيتعامل بها المصريون حين يتجلى الوعي وتستقيم الصياغة.

مكونات الجماعة تراجه الفرنجة الذين أطلقوا على أنفسهم وصف: الصليبيين والعثمانيين - ويسجل التاريخ موقف قبض مصر من الفزاة الرافدين من الغرب، «حاول الصليبيون أخذ مصر ولكنهم فشلوا. ولشدة غيظهم من عدم مساعدة القبط لهم أصدروا قانونا يمنع اقتباط مصر من زيارة القبر المقدس» (٢٤) كما أنه حين نخل الفرنجة نيماتا أساما إلى الاقتباط وعينوا مطرانا لدمياط من قبل كنيسة روما، وهذا ما حدث أيضا في مدينة فوة. يقول المؤرخ القبطي إنه لما انهزم الفرنجة ابتهج الاقتباط. وقد قدر الملك الكامل للقبط موقفهم وكانوا محل ثقته لأنهم قاموا بما عهد إليهم من الواجبات أحسن قيام» (٢٥)

والنسبة للعثمانيين، فإن سطور ابن إياس تملأ، حزنا وأسى لأن السلطان سليم أتم غزو مصر وأقام بها أحد الأشراف، وجعله نائب القلعة، يقول «ومن العجائب أن مصر صارت ثيابا بعد أن كان سلطان مصر أعظم السلاطين في سائر البلاد قاطبة... ولكن ابن عثمان انتهك حرمة مصر، وما خرج منها حتى غنم أموالها وقتل أبطالها ويثم أطفالها وأسرى رجالها ويدد أحوالها وأظهر أهوالها فلم يدخل إليها أحد من الخوارج ولا قط ملكها ولا جرى عليها ما جرى... فلا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم» (٢٦).

هذا - وإننا حين نخوض في أعماق التاريخ للمصرى قبل الفتح الإسلامي نجد كفافا طويلا ينهض به الشعب المصرى في مواجهة الدولة البيزنطية. وكانت الكنيسة القبطية وتقتدك هي الحاضنة الوحيدة للوجدان المصرى أكثر من خمسمائة عام متصلة تضم مصر أرضا ونيلًا وزرعًا وثمرًا ويطشرا. وفي هذا الحفن الزوم تعلم المصريون وترويا ومارسا الكرامة والإخلاص. ولم ينس المصريون ذلك قط في قابل أيامهم وكانت الكنيسة القبطية مرادفا لمصر ورجالها هم المعبرون عن صوت مصر. وعبر قرون طويلة كانت مصر مستعمرة - ولاية في إمبراطورية شاسعة، ولكن لها كنيسة مستقلة وفي أعماق كل مصرى كانت تتردد أمنية: أن تكون بلاده ككنيستته. وفي كل العصور التالية من التاريخ المصرى حفظ المصريون جميعا لكنيسة بلادهم الإعزاز والتقدير.

ويسجل التاريخ أنه على الرغم من تغير الدول والحكام في مصر فإن ثمة استمرارا لا يقطع لبعض المؤسسات الشعبية - الكنيسة القبطية والأهر الشريف والزينة والطرق الصوفية. هذا الاستمرار حفظ للخصوصية المصرية طابعها المتميز، فهكذا تواصلت علاقة المصرى بأرضه، وأيضا استمر موقفه ثابتا نحو الاستبداد فى الحكم وإن اتخذ مظهرا دينيا.. وقد كانت الكنيسة القبطية تواجه نظام الحكم الرومانى والبيزنطى وتقاومه - فالكفاح الوطنى للمصرى الحديث يجد أصوله التاريخية هنا. وما بداته الكنيسة القبطية فى المحافظة على مصر، وأصله معها الأهر، ومنذ وقت مبكر فطن المصريون إلى أن ظلم الحاكم هدفه ومضمونه سياسى واجتماعى قبل كل شىء، مهما تكن وأجهته الخارجية دينية، ويقول الدكتور حسنى نصار إن الثورات

الاقتصادية كثرت فى العهد العباسى بمصر وتعددت وأزاد خطر آثارها. وقام ببعضها الجند، وشارك فى بعضها المدنيون واشترك فى بعض منها المسلمون والاقباط (٢٧) وثمة حقيقة فى تاريخ الفكر السياسى المصرى منذ العهد الرومانى واشتمرت فى العصر الإسلامى - إن معارسة السلطة واقعية لم تولد فى وجدان الشعب أن الدين الصحيح هو أساس هذه الممارسة أو أنه يشكل قيداً جدياً على تسلط الحاكمين وطلبياتهم. وكانت الجماهير ترى أن المكان الطبيعي لرجال الدين - فى جميع العصور، لا يكون فى صفوف الحاكمين بل فى قيادة الحكوميين الثانئين. وأقرز هذا الموقف تراثا من الأدب بالفصمى وبالعامة قوامه الشعور بالظلم وبإدانة الواقع، والحنين إلى حكم يحقق العدل، وتقاسم المجتمع كله شعور دافع الجزية - كانت مصر تدفعها كوطن للدولة الحاكمة، وفى الوقت نفسه كان المصريون والمسلمون مصرين من نخسول الجيش، وهكذا فإن هذا المجتمع الذى يفصل فيه الحاكمون عن الحكوميين انفصالا عضويا وطلبيا لا يتصور أن يشعر فريق من الشعب المحكوم بأن له فى مجال الحكم والسياسة امتيازاً بسبب دينه على فريق آخر، فالواقع يؤكد النقيض ثمة مساواة فى الحرمان من دخول هذا المجال» (٢٨)

وتتلى الواقعة الأخرى التى تكتمل بها الحقيقة المصرية وتشكل ركنا هاما فى التراث المشترك لهذا الشعب - وهى أن المصريين استخلصوا حكم بلادهم لأنفسهم ووجهد مشترك أسهم فيه وتعبد وضعى المسلمون والسيحيون المصريون - فدخلوا مجال السياسة والحكم صمبة، لقد جمعتهم فى مساواة كاملة أيام القهر والحرمان، فلما بدأ



التغيير ضممهم - في مساواة كاملة أيضا - مبرك زحف المحكومين إلى كراسي الحكم والسيادة، لم يسبق للمسلمون المصريين أخوتهم القبط في هذا المجال، بل استردت مكونات الجماعة المصرية كلها حكم بلادها والدفاع عنها واحتلال مؤسسات الدولة الجديدة في وقت واحد وكثيرة للفتح المشترك. ولم يحدث في التاريخ الحديث لصر أن تأخر الإقرار بحق المواطنة الكاملة لفريق من المصريين عن الإقرار بها لفريق آخر - بسبب اختلاف الدين. وهكذا ولدت الجماعة الوطنية. وانتقل المصريون من تشاكي المحكومين إلى الصغار في مجالس الحكم وإذا كان تراث المصريين طوال الأجيال قد حفظ عشقا للأرض وتقديرا لشعبها فإن الالتصاق بالأرض وجد مجالات جديدة للتعبير عن هذا الحب تعبيرا واقعيًا. من خلال الحياة المشتركة الجديدة التي ظهرت بعد أن نهج زحف المحكومين جميعا إلى مراكز الحكم وتديبر فئوس الأرض وحكم بلادهم بأنفسهم (٢٩)

(٩) - هذا التوجه الموحد لمكونات المجتمع التعددي، وهو التوجه الذي يستمر ثابتا دون انقطاع أجيالا متعاقبة - أفرز مع الانتقال إلى ما بعد الوحي والقدرة على الصياغة - مفاهيم نظرية مشتركة. نهض بهذه المهمة رائد الفكر المصري رفاعة الطهطاوي في ظل الدولة المصرية الحديثة. فلقد استقطب خبرة التراث المصري وقدم مفاهيم الوطن، والوطنية، والمواطنة ونقل نصوص الطهطاوي هنا مسار الفكر والممارسة نظرة نوعية بالغة الأهمية.

فالطهطاوي أولا يواصل التقليد الألفي في الإشارة بفضائل مصر، ولكن في لغة حديثة تعتمد على العلم، يقول: «أجمع المؤرخون على أن مصر دون غيرها من الممالك عظم تمدنها وبلغ أهلها

درجة عليا في الفنون والمنافع العمومية. فكيف لا، وإن آثار التمدن وأساراته وعلاماته مكثت بمصر نحو ثلاثة وأربعين قرنا يشاهدها الوارد والمتريد، ويعجب من حسنها الوافد والمتفرج مع تنوعها كل التنوع فجميع المباني التي تدل على عظم ملوكها وسلاطينها هي من أقوى دلائل العظمة للملكية وبرايمها، فانظر إلى آثار منف وهي منية الملكة المصرية وكانت مقزل الملوك من القبط الأول... وعلى مر العصور وكر الدهور اتصلت في مرآة جوهريها صور أخلاق الخلفاء وتهذيب طباعهم على التدرج وتشبثوا بشمرات العلوم والمعارف ووقفوا على الحقائق، وبمخالطة غيرهم من الأمم ذاقوا حلاوة الأخذ والعطاء وكثرة العلائق. وكما تمدنوا بصنائع العمران تدنوا بما اتخذوه من الآداب» (٣٠)

وينتقل الطهطاوي من الإشادة بالوطن إلى حب الوطن:

«أرادة الوطن لا تنتشأ إلا عن حبه... فالوطن مصبوبي، والمنشأ مغوف... وبالجسملة فحب الوطن على عظم الحسب وكرم الأدب أبهى عنوان، وهو فضيلة جليلة لا يؤدى حق الوفاء بها إلا من حاز السمائل النبيلة، ولا تعين عليها إلا الهمم العالية، والعزائم الملوكية التي تقلد أعناق الأمة على المنعة والنعمة. فتبعثهم على التشبث بالأوطان والتعلق بآثال الإخوان والخلائ - ولا سيما إذا كان الوطن منبت العز والسعادة والفخار والمجادة كيار مصر. فهي أعز الأوطان لئنيها ومستحقة لبرها منهم بالسعى لبلوغ أمانيها» (٣١)

ثم يقدم رائد الفكر المصري مبدا المواطنة، يستوعب فيه التراث المصري الذي تضمن احترام مكونات الجماعة بعضها للبعض، وتؤكد ذلك من خلال للواقف الموحدة في مختلف الظروف التاريخية وإزاء التحديات المتعاقبة التي

عرضت للجماعة، ويخلص في صياغته عن أثر الدين في حث اتباعه نحو وحدة التوجه والولف الواثقى المشترك.

جميع ما يجب على الزمن لأخيه المؤمن من مكارم الأخلاق يجب على أعضاء الوطن في حقوق بعضهم على البعض لما بينهم من الألفة الوطنية.. فيجب أدبا أن يجمعهم وطن واحد التعاون على تحسين الوطن وتمثيل نظامه فيصا يخص شرف الوطن وإعظامه وفخاته وزوته. لأن الغنى إنما يتحصل من انتظام المعاملات وتحصيل المنافع العمومية وهي تكون بين أهل الوطن على السوية لانتفاعهم جميعا بزمرة النخوة الوطنية. فمضى ارتفع من بين الجميع التقاليم والتفائل وكذب بعضهم على بعض والاحتقار، ثبتت لهم المكارم والمآثر، وبخلت فيصا بينهم السعادة يكسب شعبانها ومآثرها (٣٢)

وتتردد هذه الأفكار في كتابات رفاعة الأخرى، فقد كتب في صحيفة «رسمة المدارس»، «إن الوطن هو عش الإنسان الذي فيه درج ومنه خرج» ثم ربط بين الوطن وحقوقه فقال: «إن ابن الوطن المتأصل به ينسب إليه تارة إلى اسمه فيقال مصري مثلا، أو إلى الأهل أو إلى الوطن فيقال وطني... ومعنى ذلك أنه يتمتع بحقوق بلده، وأعظم هذه الحقوق هو الحرية التامة» (٣٣)

١٠ - ونحن نعرف أن الشيخ رفاعة قد تخرج في الأزهر، وتكشف كتاباته عن معرفة عميقة بتاريخ الإسلام وشريعته وعلومه. كما أن هذه الكتابات أيضا تقدم مسلما صحيح الإيمان رافضا للبدع.

ونحن نعلم أيضا أن الوثيقة الدستورية الأولى في تاريخ الإسلام صدرت في المدينة بعد الهجرة لتنظيم العلاقة بين المهاجرين والأنصار من

ناحية وبين المسلمين واليهود المقيمين في يثرب من ناحية أخرى. أورد نصها ابن هشام:

« بسم الله الرحمن الرحيم، هذا كتاب من محمد النبي صلى الله عليه وسلم بين المؤمنين والمسلمين من قريش ويثرب ومن تبعهم فلحق بهم وجاهد معهم: إنهم أمة واحدة من دول الناس» وتقتصر «الصحيفة» الحقوق والالتزامات المتبادلة بين المسلمين وبعضهم البعض، ثم تنتقل إلى اليهود فتتصر: «وان يهود يشي عوف أمة مع المؤمنين - لليهود دينهم وللمسلمين دينهم... وتعمم الحكم نفسه على باقي الجماعات اليهودية لهم مثل ما لليهود بنى عوف» (٣٤).

وليس من شك في أن رفاة كان على معرفة بهذه الوثيقة الهامة. فهل كان هذا المجتهد يعبر عن مضمون وحدة الأمة مع تعدد الأديان - وهو المبدأ الذي قرره الصحيفة - في صياغة محدثة، تستخدم مصطلحات الوطن والمواطنة... خاصة وأن الصحيفة تفرض على مكونات أمة المدينة واجبات تماثل تلك التي يقرها الطوطاوي على أبناء الوطن - فهم جبهة واحدة على من حارب أهل الصحيفة، ويحمل الجميع نفقات الحرب، ويمنهم النصح والنصيحة والبر دون الأثم...»

ويصبح هذا التساؤل واردا حين نجد أن هذا المفهوم - المواطنة في المجتمع التعددي - ينادى به الأستاذ الإمام محمد عبده فالوطنية لديها «عبارة عن تعاون جميع أهل الوطن الواحد لاختلفى الأديان على كل ما فيه عمراته» (٣٥).

وهو ما ينادى به عبد الله النديم، فهو يردد مضمون الصحيفة داعيا إلى أن يعود المسلم إلى المسلم اليقا للعصبة الدينية. ويرجع الاثنان إلى القبطي تاييدا للجامعة الوطنية وليكن المجموع

رجلا واحدا يسعى خلف شيء واحد هو حفظ مصر للمصريين... علما منهم أن البلاد تطالبهم بصرف حياتهم في إحيائها بالمحافظة على وحدة الاجتماع الوطني الذي يشمله اسم مصري من غير نظر إلى الاختلاف الديني» (٣٦).

هذه المفاهيم حفظها التراث السياسي المصري، فكانت تعبيراً عن موقف واقعي موحد في مواجهة واحد من أكبر التحديات التي عرّضت للمجتمع في تاريخه: الهجمة الاستعمارية المؤيدة من الدولة العثمانية، والخليج، والشرائع الأرستقراطية العليا في المجتمع.

في مواجهة هؤلاء جميعاً، وإبان فترة الثورة العربية، يعبر النديم عن الموقف الشعبي الواقعي فيشرح أنه لكي تحفظ الوطنية بين الأجناس القاطنة في الوطن الواحد فلا بد من اتباع مبدأ المساواة بين كافة الأفراد في الحقوق والصرات العامة بغض النظر عن الجنس أو الأصل أو العقيدة أو الدين. وقال إن حفظ الوطنية في الجماعات القاطنة في الوطن يكون «بتوحيد للعامة والسير في كل ما من شأنه حفظ الوطن وعماره وانتظامه واستعداد تجارته وتحسين صناعته لا يفرق بينهم جنس ولا دين» (٣٧).

ويقول الدكتور/ مصطفى الفقى، إنه «لاشك أن أسلوب مسعود زغلول في زعامته الحركة الوطنية والتيار الشعبي وتبلور رؤيته للشخصية المصرية المستقلة هو في حشد ذاته تكريم لرواد فكرة الجامعة الإسلامية إذ إن زغلول هو تلميذ مباشر للإمام محمد عبده، وهو بذلك يعطى لاستاذاه العظيم والحركة الإصلاحية التي يشر بها سمة التسامح والرحب والبعد عن التعصب البغيض والتعابير عن جوهر الإسلام الحنيف... ولقد كان اقتراح اسم سعد زغلول وثورة ١٩١٩ بهذه الروح العميقة من الولاء لفكرة وطنية تعلو على كل الولادات

هو الذي أدى إلى اختلاط أجراس الكنائس بأصوات المؤذنين فوق المنازل في سيمفونية مصرية رائعة واحدة من أبرز صفات سكان هذا الوادي حيث يجسرى النيل دائمنا بالتساميح والإخاء» (٣٨).

١١- وثمة سؤال يفرض نفسه:

لماذا لم تحقق «الصحيفة» هدفها في موعلتها الأول، ولكنها وجدت في مصر البيئة الصالحة ليرد مضمونها علماء الشريعة كأساس لتنظيم العلاقات بين مكونات الجماعة المصرية؟

الإجابة عن هذا السؤال كائنة في الفرق بين التوجه اليهودي من نحو الأرض والشعب اللذين يهيأ في إظهارهما اليهود، وبين توجه القبط نحو أرض مصر وشعبها، ففي مقابل العزلة الاجتماعية ورفض الاندماج في الحياة الشعبية والتعالى عن الاندناء فوق أرض الأم وفلاحتها - في مقابل ذلك نجد لدى القبط عشقاً للأرض وبنيلها وزرعها وشعبها، هو حب ذو طبيعة دينية فصولات الكنيسة تملئ دماء مصر. والتقويم الذي يحدد مواعيت الزراعة هو نفسه التقويم الكنسي الطقسي، ويزخر التراث المسيحي ابتداء من نصوص العهد الجديد بالبحث على المحبة والإخلاص والمطاء من أجل البلاد التي يحيا فيها المسيحيون. وثمة نص من القرن الثاني منسوب إلى عميد المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية حدد فيه العلم الاندماج والوحدة منهجا للحياة الاجتماعية بكل مجالاتها. يقول:

«المسيحيون ليست لهم لغة خاصة بهم أو ملابس تميزهم عن سائر الناس، فهم لا يستكون مدنا قاصرة عليهم... ولا يتكلمون لغة مخالفة لغيرهم، ولا يتبعون أسلوب حياة غير مالوف... يعيشون وسط جميع الشعوب... وبينما هم

يمارسون العادات المحلية في ملابسهم وطعامهم وطريقة معيشتهم، يظهرن الطابع المميز لحياتهم... يؤذن واجباتهم كمواطنين... يطيعون القوانين الوضعية ولكنهم في سلوكهم يسمون على القوانين... (٢٨)

وفي أواخر القرن الثامن عشر وفد إلى مصر علماء الحملة الفرنسية ودرسوا البلاد من مختلف النواحي، واثبتوا نتائج أبحاثهم في كتابهم المتعدد الأجزاء ووصف مصره وسجلوا خبرة التاريخ المصري والإنجاز الحضاري العبقري للشعب العظيم. وكتبوا عن القبط في الجزء الثامن عشر من الكتاب.

«يكون القبط جزءاً من كيان الأمة في بلد مشهور.. إن جماعتهم الصغيرة، بفضل بعض النظم المستمدة من الأخلاق الإنجيلية، تعطي مصر صورة الوحدة والتناسق. وهي صورة نادرة تماماً في هذه الأماكن التي خربها الطفيلان والاستبداد» (٤٠).

١٢- ولقد كان بزوغ مبدأ المواطنة في المجتمع المصري بدءاً لحياة سياسية جديدة، لقد تزيّنت نتائج دستورية ومؤسسية بالغة الأهمية. ولقد ذكرنا أن المبدأ المحرك للتطور في المجتمع ثلاثي العناصر: تعدد في الأديان، ووحدة في المواقف الواقعية، على أساسها تقوم مفاهيم نظرية تعبر عنها. ولقد رأينا بداية هذه المفاهيم في مبدأ المواطنة.

على أنه قبل أن نستعرض النتائج الدستورية والمؤسسية لهذا المبدأ وقبل أن نتابع المفاهيم النظرية الأخرى - قد يكون من المناسب الإشارة إلى المناخ الذي كان المجتمع الجديد يتخلق فيه.

كان الشعب المصري ممعنا بشعور المرأة وهو يرى بلاده ينهبها الغزاة - المحليون من التبرك والشراكسة، والوافدون من كل بلاد العالم كل يسعى

إلى اقتناص غنيمة. ويتحالف الجميع لإحباط المشروع الحضاري المصري الذي يحقق الكرامة والتقدم للوطن والمواطن. كان المناخ تسود فيه روح النضال والثورة، يستنهض في الفرد والجماعة أعماق ما يختزنانه من قوى مغنوية وبشرية ومادية لمواصلة المواجهة الصعبة.

ويصبح الذين في هذه الظروف متعباً للقيم القبطية، ودافعا أمراً بمزيد من العطاء، يصب الثقة في النفوس التي تسمى لدفع الظلم وهزيمة الظالمين واسترداد الكرامة في المجتمع للإنسان الذي أكرمه الله واستخلفه على أرضه. ولقد ساهمت الأديان في مصر في القيام بهذا الدور أعظم إسهام.

ولعل خير ما يعبر عن هذا المناخ في مجموع عبارات الشيخ رفاعة التي جاءت في النص الذي أوردها من قبل. فهو لا يكتب عن مبدأ المواطنة في صياغة قانونية مصمتة، بل يقدم قيمة حية تستمد كيانها من الشعور الديني، التقى، والأخوة، والنخوة:

فالتزامات المواطن، هي كالتزامات المؤمن.. يراقب أدامها الضمير ويحاسب بشائنها الله نفسه.

وهي التزامات تقوم لا على أساس رابطة قانونية وحسب، بل ثمة الرابطة الأخوية. ولدى فقهاء القانون أن المذاهب الفردية التي صدرت عنها المجموعات القانونية الغريبة تعبيراً عن المصالح الرأسمالية، ضمت بالرابطة الأخوية لمصالح الحقوق والالتزامات القانونية (٤١)

بل إن لدى شيخنا العظيم ما هو أكثر، فإلى جانب الأخوة الوطنية يدعو هذا الرائد للمعلم إلى « النخوة الوطنية ».

وفي المناخ للنضالي الذي ساد المجتمع المصري سنوات ممثلة ، لا تكون هذه مجرد كلمات، بل تتحسس مواقف

واقعية تترسب في الوجدان الجماعي وتقرن آثارها في مختلف المجالات، بعض الأمثلة شرح ذلك:

في عصر الظلام الذي أعقب حكم محمد علي، يقول ميخائيل شاربيم ومحمد أمين حسونة إن عباس كان يفضض النصارى فأخرج منهم من كان يتولى منصباً حكومياً ونالهم أذى واضهاد شديد، ولما ثار غضبه عليهم أمر بإخراج جميع المسيحيين من الأراضي المصرية وتغيبهم إلى السودان، وأرسل إلى الشيخ الباجوري شيخ الإسلام يومئذ سألته في ذلك فلما جلس الشيخ قال له: اسالك أمراً لا تذكره علي. قال ما هو يا أمير. قال: إني أقصد تبعيد النصارى كافة عن بلادى ومقر حكومتى إلى أقصى السودان. وقد نبرت لذلك تدبيراً، فما قسرك فقطب الشيخ وجهه وقال: الحمد لله الذي لم يطرا على ذمة الإسلام طارئ، ولم يستدل عليه خلل تغرب بين هم في نعمته إلى اليوم الآخر... فلماذا هذا الأمر الذي أصدرته بنفهم... فغضب عباس وقال لاتباع: خذوه عني...

وبإدال القبط أخوتهم في الوطن هذه الثقة وفي اللحظات الحرجة من تاريخ البلاد التي فيها كانت القوى الأجنبية تسعى ليكن لها نفوذ في مصر لأى سبب من الأسباب، رفض القبط أن يكونوا مدخلاً لنفوذ أية قوة غريبة - ابتداء من روسيا القيصرية التي كانت حصلت على الحق في حماية الأرثوذكس داخل الدولة العثمانية في معاهدة كجوك كينارجي سنة ١٧٧٤. ويصف ترات القبط واقعة عرض القيصر هذه الحماية على البابا القبطي بطرس الجالس وكيف رفضها، وكيف سعد محمد علي بهذا الموقف وذهب إلى البطريركية يشكر البابا على ما أبداه من الشجاعة والوطنية والإخلاص وقال له ولقد رفعت

وتسجل أحداث مقاطعة لجنة ملنر عام ١٩٩١ مواقف تعبر عن والنخوة الوطنية في أعلى مستوياتها. فقد حدث أن استطاعت سلطة الاحتلال اجتذاب يوسف وهبة باشا - حين أرادت الجمعيات السرية مواجهته تقدم لذلك طالب طلب قبضى كي لا تترك فرصة لضرب الحركة الوطنية والى القبض عليه وحكم عليه بالسجن. وفي نفس الوقت كان رد اللجنة المركزية للوفد حاسما - جمعوا عبد الرحمن فهمي وقررت تعيين مرسى حنا وكيل لها. وأسرع إلى اتخاذ الكنيسة المرقسية مركزا من مراكز الثورة وكتب إلى سعد زغلول يقول دنا علمت أن (الجماعة) القبطية الكريمة استأحت جدا من قبول يوسف وهبة باشا رئاسة الوزارة في هذه الظروف العرجة وأنها تخشى أن يسبب هذا نفورا بينها وبين (الجماعة) الإسلامية أصبحت ستة من أحرارنا أعضاء الوفد واللجنة وتوجهنا إلى الكنيسة يوم الأحد ٢٣ نوفمبر الماضي وأبدينا لهم مشاركتنا لهم في رفض قبول يوسف وهبة لركزة الجديد وأكدت لهم أن هذا لا يمكن بحال من الأحوال أن يسبب أي نفور في علاقتنا لأنه إذا كان وجد من بينهم خائن قبل الوزارة في هذه الظروف العرجة فقد وجد بيننا سبعة بجواره من المسلمين (يقصد أعضاء الوزارة) (١٤)

وكان ثمة رفض قبطي إجماعي لتعطف حماية الأقباط من جانب بريطانيا العظمى في تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢.

وحيث عرض عند وضع دستور سنة ١٩٢٢ مبدأ التمثيل النسبي، رفضه الأقباط. رجحت مصر من الطائفية القائمة لوحدة الوطن. وفي اجتماع عقد بالكنيسة البطرسية رفض المجتمعون الجهدا لأن يناقش ما حدث في الثورة

الوطنية من وحدة وترايط وأنه يعنى أن الأقلية القبطية لا تثق في الأغلبية الإسلامية وأنها جزء منفصل يجب أن يكون له من يدافع عنه وتقول للأغلبية إننا نراكم متعصبين فنضامكم... (١٥)

هذه بعض أمثلة توضح أن ما دعا إليه المطمحون من بناء المواطنة على أسس الأخوة والنخوة - لم يكن كلاما مرسلا. وبهذا استطاعت الجماعة تفتادى كل من عقدة الأغلبية والأقلية: عقدة الأغلبية التي تغرى بالهيمنة والتجاهل - وعقدة الأقلية التي تنزىر الشعوب بالضعف والاضطهاد وتدعو إلى الانسحاب. ولقد ذكرنا من قبل أن ابن عبد الحكم يفتتح كتابه بذكر وصية رسول الله بالقبط. ويورد الأحاديث التي توصي بالقبط خيرا. ويقول إن بعض أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم سمعوه يقول «اتقوا الله في القبط لا تأكلوهم أكل الخنزير» ويورد المؤرخ الأول كيف أن «رسول الله صلى الله عليه وسلم مرض فأمسى عليه ثم أفاق فقال استوصوا بالإمام (يفهم الهمنة وسكون الدال) والجعد». ثم أغمى عليه الثانية ثم أفاق فقال مثل ذلك ثم أغمى عليه الثالثة فقال مثل ذلك. فقال القوم لو سألنا رسول الله صلى الله عليه وسلم من الأمم الجعد. فإفاق فسأله فقال قبط مصر» (١٦)

هذا التراث الديني يمثل ضابطا لأي محاولة تتجاهل حقوق المواطنة والتزاماتها. ينقذ الوجدان من الإغراء الذي قد ينشأ من شعور الأغلبية بيهوة الكلمة العليا والأخيرة.

وانتقل عقدة الأقلية، ومارس القبطي حياته الاجتماعية والسياسية كعضو أصيل في الجماعة. والواقعة التالية خير تعبير عن هذه الأصالة التي تستمد منها من التمسك بالاستقلال التام دون مساومة:

اشتك الخلاف بين سعد وعلى عام ١٩٢١. ويقول د. محمد حسين هيك في مذكراته، إنه قد «انضمت طوائف السود من الأمة لسعد، وطوائف المثقفين والأعيان لعلى رئيس الوزراء» (١٧). واختلف أعضاء الوفد، فكانت القلة في جانب سعد والكثرة في جانب على. وتعلل الأكثر بفقد الثورة وانصراف النفوس عن القبطية واستبعدوا أن تتأل مصر أكثر مما نالت فنجسوا إلى التسامح والتسليم، وبخالفهم سعد وصحبه الأقلون مستكبرين أن يقتنوا من الثورة بهذا النصيب وفي فرصة لا تعود في كل جيل فتمسكوا بإلغاء الحماية فعلا روسيا وهم يعتقدون أن لا خسارة على مصر بهذا التمسك ولو ضعفت فيها المقاومة وفتر الاستعداد للشابرة. وأقل ما هناك ألا تسجل التفريط الحق على نفسها ولا تترك إلى تعود الخيبة بعد انبعاث الرجاء. ولا تزال متريصة لاستئناف الجهاد كلما قدرت عليه. وتمسك سعد بموقفه كاتجاه يمثل الإرادة القومية للأمة في مواجهة على وهو يتمسك بمبادئه التي يجتمع في ظلها الرجعية متساندين مع الاتجاه البريطاني وموقف السراي.

واجتمع يوم ٢٨ أبريل ١٩٢١ عشرة أعضاء، صوتت الأغلبية منهم ضد سعد يقول محمود سليمان غنام إنه «حدث في عام ١٩٢١ أن تأمر أعضاء الوفد لخلق سعد زغلول فلم يقف بجواره ضد المؤامرة إلا مجموعة الأقباط (وأصف غالي، وسينوت هذا، وويصا وأصف) ومصطفى النحاس هؤلاء كانوا يعبرون عن رأى «السود من الأمة» المتمسكين باستمرار الثورة حتى تحقق أهدافها فعلا. التعبير عن الإرادة القومية للكن.

في هذا الموقف فإن المنتسبين من أعضاء الوفد إلى الأقلية الدينية شكلوا الأغلبية في الأقلية التي نامرت سعدا

وكانت معبرة عن أغلبية الشعب المصرى...

١٣- ولقد كان من المنطقي أن يترتب على مبدأ المواطنة نتائجه السياسية والدستورية والمؤسسية. ولقد المحا إلى مدى المشاركة في الحياة السياسية والنضالية الوطنية التي ضمت كل مكونات الجماعة المصرية. يحدث هذا في وقت لم تكن فيه الحياة السياسية سببا للكسب المادي أو طريقا لتقلد المناصب، بل إن نتائجها المترتبة هي النفي والاعتقال والمحاكمات التي تصل إلى الحكم بالإعدام.

نحن نجد هنا كيف أن تعدد الأديان في الحقبة أدى إلى وحدة في الموقف الواقعي. كتب الدكتور محمد صبري: وكان الأقباط حسب اعتراف جريدة المورننج بوست الصادرة بتاريخ ٩ إبريل ١٩١٩ أكثر حماسا من المتحمسين. لقد كانوا من أشد الناس تحمسا للدفاع عن الفكرة الوطنية... وكان القساوسة يحضون على حب الوطن من فوق المنابر وفي المساجد وفي الأزهر، وكان المشايخ والعلماء من جانبهم يخطبون في الكنائس. وكان أشد المشاهد تأثيرا ظهور الأعلام وقد رسم عليها الهلال كأنه يماثل الصليب. إن هذا الحدث ما هو إلا ثورة سياسية ودينية... وتمتليء كتب المذكرات الشخصية لعاصري هذه الفترة بذكريات الأخوة الوطنية والنضال الوطنية. وعلى سبيل المثال يقول الأستاذ أحمد أمين «انغمست في السياسة واشتركت في المظاهرات وخاصة في المظاهرات التي ترمي إلى التكريب بين الأقباط والمسلمين فكنت أتلثم المظاهرة فأركب عسيرة وأنا بعمامي أصطحب فيها تسيما بملابسه الكهنوتية ونحمل علما فيه الصليب والهلال...» (٥) ومن قبل ذلك أوقفنا مشاركة مكونات الجماعة في النضال

الوطني أيضا أثناء الثورة العربية. بل إن الفن يكشف عن أعماق بعيدة لهذا التحلح. ففي متحف مطار القاهرة النواي يوجد مقبض مسرجة من البرونز على شكل هلال يحيط بصليبه، يرجع تاريخه إلى القرن الثاني عشر الميلادي. ويقول دليل المتحف إنه رمز الأخوة بين المسيحيين والمسلمين في مصر، وإن فلم يكن هذا الشعار وليد ثورة ١٩١٩ وحسب...

وفي أول مجلس نيابي عرفته مصر، جلس الأعضاء القبط إلى جوار أخوتهم الأعضاء المسلمين.

بل إن بطريك الأقباط وعددا منهم كانوا أعضاء في الجمعية العمومية، التي ضمت أربعمائة عضو من وكلاء الدواوين والمدبرين والقضاة والتجار والأعيان ورؤساء الأديان وقد أصدرت واحدا من أخطر القرارات في التاريخ المصري، حين قررت تلك الجمعية في ٢٢ يوليو ١٨٨٢ «وجوب توقيف أوامر الضيق وما يصدر من نطاق الوجهين معه في الإسكندرية كافة ما كانت لأي جهة من الجهات وعدم تنفيذها حيث إن الضيق خرج عن قواعد الشرع الشريف والقانون المثلي»... (٥٢)

ولقد سجل المصريون تراثهم الموحد في وثائق دستورية، تعبر عن حصيلة حياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية. وضمت هذه الوثائق، بدءا من دستور سنة ١٨٧٩ على مبادئ متكاملين لا يتعارض الواحد منهما مع الآخر. فلقد نص دستور سنة ١٩٢٣ على أن «الإسلام دين الدولة واللغة العربية لغتها الرسمية» (م ١٤٩) وفي نفس الوثيقة نصت المادة الثالثة، المصريون لدى القانون سواء وهم متساوون في التمتع بالحقوق المدنية والسياسية وفيما عليهم من الواجبات والتكاليف العامة لا تمييز بينهم في ذلك بسبب الأصل أو اللغة أو

الدين... ولم يثر مطلقا في ذهن أحد أن ثمة تعارضا بين النصين، كما لم يترتب على هذه النصوس أي قلق لدى القبط (٥٣) فالحياة المشتركة السابقة في ظل الإسلام والتفاح المشترك لاستنقاذ حرية الوطن والمواطن وكرامتهما معا للمعيار الحاسم في فهم هذه النصوس وفي تطبيقها:

وغنى عن البيان أن هذه المبادئ تظل سارية ومعنوية بها مع أي تعديل لاحق للدستور. ذلك أن ركيزتها التاريخية لا يمكن أن تقدم نظاما مغايرا للحياة على هذه الأرض والمعلقة بين مكونات الجماعة فيها.

١٤- ولذلك فإن النتيجة الطبيعية لهذه الخبرة الممتدة على مدى القرن، أن يبهت تحت تأثير مبدأ المواطنة والمساواة بين المواطنين اللون الديني لمصطلح «الأقلية» في مصر، ويصبح مفهوم هذه الكلمة في الأدب السياسي المصري سياسيا واقتصاديا.

ولقد وضع من عرضنا السابق أنه في حالة مصر كان تعدد الأديان أداة لتكوين تراث وهوية موحدتين للمجتمع كله بمختلف تكويناته المبادئ الأخلاقية والإنسانية التي تكون جوهر الأديان - الأخوة والنضال، والاتصاف بالأرض، والاعتزاز بها وخدمتها والدفاع عنها، والالتزام المتبادل بين مكونات الجماعة، واعتبار أن مصالح أهل الأرض هو قبل كل شيء الهدف الأساسي لنظام الحكم والإدارة، ومن حول هذا الشعور الديني العميق الذي يجعل الله سبحانه هو المهيمن وهو الذي يكافئ العمل الصالح، وغضبه لا يفلت منه من غلط حق من عمل صالحا وأخلص وهزل الجهد - كل هذه المبادئ والمشاعر والقيم التي يتقاسمها المتدينون على اختلاف أديانهم، صنعت تلك النواظير الواقعية الموحدة، وافرزت للمعالم

النظرية المعبرة عنها، وحلقت ذلك التطور السياسي والمؤسسي والدستوري الذي عرضنا بعض خطوطه الرئيسية.

ولقد سجل المراقبون الأجانب ذلك في العديد من كتاباتهم ولقد أوردنا فيما سبق ما كتبه علماء الصلة الفرنسية. على أن اللورد كرومر قد أورد حصيلة خبرته عن الحياة المصرية بعد أن خرج من البلاد في كتابه «مصر الحديثة» وشهد بأنه لم ير بين المسلمين والقيط في مصر أي اختلاف في مواقفهم بشأن الأمور العامة (٥٤)

هذا ومن المعلوم أن ثمة farkا بين للبدأ الديني وبين المساعدة القانونية: الأول له مضمون أرحب وأعمق بحكم أنه يخضع لمتطلبات الصياغة القانونية، والأجهزة التي تتولى تفسير القاعدة القانونية وتطبيقها. ومن هنا فإن للبدأ الديني بعدا مستقبليا بمعنى أنه مهما مضت الجماعة في تطورها الفكرى والثقافى الحضارى والاجتماعى والسياسى فإن للبدأ الدينى يظل سابقا متقدما على كل مراحلها المتعاقبة. يوجه لها النداء بأن تفضى قيسا من أجل تحقيق مزيد من الكرامة للإنسان، ومن الحضارة. وهكذا، وينفس المنهج، تزداد المواقف الواقعية المشتركة تاصلا ومتانة، ويتسع مدى الفترات الموحد في المجتمع.

وليس من شك في أن قيام المنتمين إلى الأديان بهذه الإنجازات متوقف على مدى انفتاحهم على مشاكل كل العصر ومتطلباته، وعلى مدى قدرتهم على تحليل الواقع وعرفة التحديات الحقيقية التي طرأها، وعلى مدى استيعابهم لإنجازات العلم والحضارة وفي كافة المجالات. فلا تكون الأديان دعوة إلى التخلف، والافتكاء عن العصر، والاكتهان بما تحقق في الماضى. بل إذ تقدم الأديان رؤية مثالية للإنسان والمجتمع والعالم كله، وإذ ترسم هدف الحياة في

للمجتمع والتوجه الأخلاقى الإنسانى لساير التطور فيه فإنها إذ تستوعب طموحات المجتمع بكل مكوناته، تمنحهم الجلد والإصرار على تحقيقها وتربطهم بعبرة وثقى من الأخوة والمرومة. فيكون كل مكون من المكونات مسئولا من باقى المكونات عنه. المسيحيون فى ذمة المسلمين وهؤلاء فى ذمة الأوائل.

وهكذا يعيش الإنسان عند نقطة الالتقاء بين خطوط ثلاثة:

خط اسقى - يربطه بالمكان - أى بالواقع الذى يحيط به، الطبيعة والمجتمع - وخط رأسى يربطه بالله وما يلا عقله وقلبه وروحه من مثل وقيم وأمال.

وخط ثالث - يربطه بالزمان - أى بالاستقبل - تتحقق فيه الرؤى بالعقل والجهود البشرى، من أجل مجتمع أفضل يهتم بحقوق الإنسان وكرامته.

والصلة بين هذه الخطوط الثلاثة متبادلة، العلاقة الراسية تلهم الأفقية، وهذه تجعل العلاقة الراسية أكثر اتصالا بالواقع، ومن هذه العلاقة يستمد الإنسان المثل العليا والطاقة واليقين وشمول النظر للإنسان، ليتقدم في بعده الثالث - صلته بالزمان والمستقبل - خطوة إلى الامام (٥٥)

لقد تابعنا في كل ما سبق كيف ينشأ إلى جوار الفترات الدينى الخاص بكل من مكونات الجماعة تراث موحد في مجتمع ذي أديان متعددة ورأينا أن نقطة البداية في نشأة هذا التراث ليست مناقشة نظرية عقائد بل مواجهة واقعية مشتركة للمشاكل والتحديات الداخلية والخارجية، بهدف إيجاد حلول ناجعة لها تحقق مصالح «أهل الأرض». هذا الموقف المشترك يدعم الاحترام المتبادل بين مكونات الجماعة. فطلما أن دين أحد مكونات الجماعة قد أفرز موقفا مثل موقف المكون الآخر - فإن هذا الدين أو

ذاك يستحق احترام الآخر وتقديره وفي هذا المناخ الصحى يستطيع كل فريق أن يشرح دينه وفكره وكيف أدت به عقيدته إلى اتخاذ هذا الموقف الواقعى ويرتفع من بين الجميع، كما يقول رفاعة، النظام والتخاضل وكذب بعضهم على بعض والاحتقار. وهنا يكون للتعرف المتبادل على التراث الدينى والثقافى لمكونات الجماعة فيما بينها أثر كبير في زيادة التفاهم والتعاون.

١٥- هذه هى عناصر جدل التعدد والوحدة فى الواقع المصرى:

تعدد فى الأديان، وحدة فى المواقف العملية، مفاهيم نظرية مشتركة.

يبقى جانب هام من هذا الجدل المتواصل بين هذه العناصر: بين العقيدة والفكر من جانب والواقع من جانب آخر. العقيدة والفكر يهديان الممارسة، فيزداد للموقف الواقعى ثباتا وتوصلا. ويكون لهذا المزيد من الثبات والأصالة مردوده على الفكر، فيتجاوز ذاته إلى مرحلة جديدة يكون تأثيرها على الممارسة والموقف الواقعى... وهكذا.

ولقد تبذرت هذه الحركة فى التاريخ المصرى، ورأينا كيف أفرزت الحياة على هذه الأرض مبدأ المواطنة وعرضنا لكثائر السياسية والمؤسسية والدستورية التى ترتبت عليه.

ومع استقرار هذا المبدأ وإعلان الاستقلال، بدأ النضال من أجل الحرية السياسية والحياة الديمقراطية.

ويتنقل المجتمع مع ثورة ٢٣ يوليو إلى الجهد من أجل الحرية الاجتماعية وتحقيق العدالة.

وأيضا يترقب على موقع مصر فى قلب العالم العربى آثاره متمثلة فى الجهود التى بذلها الشعب المصرى من أجل تحقيق الوحدة بين أقطار العالم

العربى. وفى التضحيات التى بذلها لخدمة قضايا هذا الوطن وتطلعاته وتمثل ذلك كله على الخصوص فى قضية فلسطين وتجسيرة الوحدة بين مصر وسوريا.

هكذا نرى مراحل التجاوز المتتابعة التى مر بها المجتمع المصرى، يحركها دوماً تلك التراث الوجدانى والفكرى والاجتماعى الموحد، فتقدم مصر بذلك نموذجاً رائداً للتطور فى إطار العالم العربى، والعالم الثالث - بل والعالم الإنسانى كله، فسفى هذا التطور - تستوعب كل مرحلة ما سبقها، وتتجاوزه وهى إذ تقوم بهذا التجاوز إنما تعبر من مدى التضج الذى وصل إليه المجتمع بما يكنه من مواصلة حركة التطور - بحيث إن النكوص إلى مرحلة سابقة يكون ردة وتخلها وقطعا لطريق التطور السلمى، وإعداداً لحدرات الشعب البشرى والثقافية والسياسية والاقتصادية (٥٦)

ومع هذا كله، وبسببه، يواصل الشعب المصرى بكل مكوناته بناء الحياة على أرضه فى مختلف المجالات والذفاع عنها ضد أى عدوان وتظل عناصر الحركة المصرية تؤذى دورها بنفس الذهن، تعتمد فى الأديان يصنع الموقف الواقعى المشترك الذى يفرز الفكر الموحد - يلهم جميع مكونات الجماعة - التى تشعر أكثر فأنكر باحتياجها إلى بعضها البعض، وبوحدة الهوية والمصير، وبوحدة التراث الذى أنتهت هذه الأرض وغذته بأسباب البقاء والنمو. ويزداد اليقين بأن المعركة مستمرة فى جميع المجالات السياسية والاجتماعية والعسكرية والفكرية - ما تكاد تنتهى مرحلة منها إلا لتبدأ أخرى، ويأن المصريين جميعاً فى حشد وتعبئة واستعداد ورياء إلى يوم القيامة ■

الهوامش :

(١) كتاب فتوح مصر وأخبارها، تأليف أبى القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم - أمين القرشى المصرى رحمة الله عليه، طبع فى مدينة لين الحرة بمطبعة بريل، ١٩٧٠، نشره Charles C. Torrey، ص ٥٨ و ٧٣ و ٧٤.

(٢) ساويرس بن الفتح، كتاب حيدر الأبياء المباركة رزقنا الله بركة صلواتهم الجزء، نشره انفس، ١٩٠٤، ص ٤٩٥ وما بعدها

(٣) Chronique de Jean, Eveque de Nikiou, Texte Ethiopien puplic et traduit par M. H. Zotenberg, in, Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliotheque National et Autres Bbliootheques, T. xxIV, Paris, p 584.

ونيقيرس بلدة فى شمال الدلتا مكانها الآن شينير

(٤) كتاب الصانق الأمين فى أخبار القديسين المستعمل بكتانس الكرازة للرسمية، نشره الإفرغوانس فيلوثاوس القسارى، والقس سيفتائل القسارى، الجزء، لأول، الطبعة الأولى، ١٦٦٩ للشهداء، ص ٢٨١.

(٥) فتوح مصر، المرجع السابق، ص ١٥٨ وما بعدها، ويقول المكتبر/ إبراهيم أحمد العدوى، أن عمرو بن العاص استنصر من بنيامين أسلاف مصر عن أمال السبل للبقاء على إدارة البلاد دون أى اضطراب فقال له الأسقف: تأتى عمارتها وخرابها من وجهي خسر أن يستفزع خراجها فى إبان واحد عند فراغ أهلها من ذوقهم ويزرع خراجها فى إبان واحد عند فراغ أهلها من عصر كروهم، وتحفر فى كل سنة خراجها، وقد ترعها، ولا يثيل حمل أهلها يريد البقي، فإذا فعل أهل فيها عمرت، وإن عمل فيها بخلاته خربت - يصف ابن عبد الحكم للتعظيم الإدارى والمالى فى مصر، فى دراسات عن ابن عبد الحكم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٣٦.

(٦) فتوح مصر، ص ١٦١.

(٧) للرجع السابق، ص ١٦٢ وما بعدها.

(٨) دراسات عن ابن الحكم، ص ١٢٧.

(٩) فتوح مصر ص ١٤٩.

وانظر التفصيل فى وليم سليمان قلادة، فى أصول الصيغة المصرية للوحدة الوطنية، ضمن: الشعب الواحد والوطن الواحد، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٨٢، ص ١٢ وما بعدها.

(١٠) تكوين ٢: ١٠ و ١٣

وانظر، وليم سليمان قلادة، المرجع السابق، رقم ٦، ص ١٦.

(١١) برحنا التقيوس، المرجع السابق، ص ٢٤٩ و ٣٦٦ و ٣٧٦ و ٣٩٤ و ٤٠٧ و ٤١٤.

(١٢) محمد عبد الله عنان، مصر الاسلامية وتاريخ الخطط المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص ٣ - ٥.

و انظر وليم سليمان قلادة، المرجع السابق، ص ١٨ وما بعدها.

(١٣) أبو الكرام سمعد الله بن جرجس بن مسعود، كتاب كتانس مصر وأبرزها، مع ترجمة إنجليزية لالتص، وتعليق بتلر، اكسفورد، ١٨٩٥.

(١٤) محمد حمارة، الأعمال الكاملة لرماعة الواعى الطبعاوى الجزء، الثالث.

(١٥) فتوح مصر، ص ٢ وما بعدها.

(١٥مكرر) على هامش كتاب طلائف أخبار الأول فيمن تصرف فى مصر من أرباب النيل تأليف المبد القنير إلى عمرو ربه الكريم الباقى محمد عبد المعطى بن أبى الفتح بن أحمد بن عبد الخنى بن على بن على الإسماعلى الثانى، ص ٥ ويستم الإسماعلى كتابه برواية رحلة أسطورية إلى منابع النيل حتى انتهى السافر إلى أرض من ذهب من البقية ينزل منها ماء من النيل يجرى كأنه السبكة الذهبية فى ختم كتابه بهذه العبارة عن النيل دولا ندره فى البحر الملح وما يخطله به مة لم يستطع أحد شربه لشدة حلاوته

(١٦) صفحة ١٦٩.

وانظر محمد انيس، مدرسة التاريخ المصرى فى العصر العثمانى، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٢، ومقاله: مؤرخ مجهول سبق الجبرتي، مجلة الهلال، يناير ١٩٦٤، ص ٢٤ وما بعدها.

وانظر أيضا فضائل مصر، لعمر ابن محمد

بن يوسف الكندي تحقيق إبراهيم أحمد  
الغزوي وعلى محمد عمر، ١٩٧١، وأحمد عبد  
المعيد يوسف، مصر في القرآن والسنة،  
سلسلة أقرأ دار المعارف رقم ٣٧٢.

(١٧) فتوح مصر، ص ١٢٩

محمد العرب موسى، وحدة تاريخ مصر،  
١٩٧٢، ص ١٨٨ و ١٦٢ و ١٨٧، وإبراهيم  
أحمد الغزوي، وصف ابن عبد الحكم...  
للمرجع السابق، ص ١٣٥

جمال حمدان، شخصية مصر، الجزء  
الثاني، ١٩٨١، ص ٣٠٦

(١٨) كامل صالح خلف، كتاب تاريخ وجدائل  
بطارقة الإسكندرية، ١٩٤٢، ص ٢١

(١٩) جمال حمدان، شخصية مصر، طبعة  
١٩٧٠، ص ٥٣ وطبعة ١٩٨١ الجزء الثاني  
ص ٢٠٦ و ٢٠٧ و ٤٢٩

حسين مؤنس، الشرق الإسلامي في  
العصر الحديث، الطبعة الثانية ١٩٢٨، ص  
٧ ولهم سليمان قلادة، في أصول الصيغة  
المصرية...، ص ٢٦

(٢٠) جمال حمدان، المرجع السابق، طبعة  
١٩٧٠، ص ٧

طبعة ١٩٨١، الجزء الثاني، ص ٦٩٠ و ٦٩١  
سيدة إسماعيل الكاشف، أحمد بن طوائف،  
أعلام العرب، ١٩٦٥، ص ٣٦ و ٣٧

(٢١) أوربها، محمد العرب موسى، المرجع  
السابق، ص ١٠٠ و ١٠١

(٢٢) المرجع السابق، ص ٩٠ وما بعدها

(٢٣) مصر في القرآن والسنة والمراجع السابق،  
ص ٢٠٠

(٢٤) ولهم سليمان قلادة، الكنيسة المصرية  
تواجه الاستعمار والصهيونية، دار الكتاب  
العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ص ١٢ وما  
بعدها

(٢٥) كتاب تاريخ الأمة القبطية جمعه القبطي إليه  
تعالى يعقوب نغله روفيل، ١٨٩٨، ص ١٧٨  
وما بعدها

منس القمص، تاريخ الكنيسة القبطية،  
الطبعة الأولى، ١٩٢٤، ص ٥٧١

(٢٦) يدائع الزهور في وقائع الدهور، تأليف  
محمد بن أحمد بن إلياس الحنفي تحقيق

محمد مصطفى الجزء الخامس، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٢٠٦  
و ٢٠٧

(٢٧) حسين نصار، للثورات الشعبية في مصر  
الإسلامية، الطبعة الأولى المكتبة الثقافية،  
رقم ٢١٥، ص ٥٧ و ٧٦

الطبعة الثانية، منشورات أقرأ، بيروت،  
ص ٩٠ و ٦٠ و ٧٣

(٢٨) ولهم سليمان قلادة، الحوار بين الأديان،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص  
١١٦ وما بعدها في أصول الصيغة...  
للمرجع السابق، ص ٢١ وما بعدها

(٢٩) في أصول الصيغة...، ص ٣٧ وما بعدها

وانظر المؤلف العظيم الذي كتب طابق  
البشرى، للمسلمين والأقباط في إطار  
الجماعة الوطنية

(٣٠) كتاب مناهج الأقباط المصرية في مناهج  
الأداب المصرية، الأعمال الكاملة لرباعه  
رابع الطوطاوي، دراسة وتحقيق محمد  
عمارة بيروت، الجزء الأول، ١٩٧٣، ص ٢٨٣  
و ٢٤٩

(٣١) للمرجع السابق، ٢٥١، ٢٥٦

(٣٢) ص ٣١٩

(٣٣) روضة المدارس، السنة الخامسة ١٩٨٤،  
للعهد ٢١ و ٢٢ أوربها عبد المنعم إبراهيم  
الصنوقي للجمعية، عبد الله التميمي ونوره  
في الحركة السياسية والاجتماعية، ١٩٨٠،  
ص ٦٤

(٢٤) أبو محمد عبد الملك بن هشام، السيرة  
للنخعي لابن شام، مصر، الطبعة الخيرية،  
١٣٣٩ هـ، ص ٩٤ وما بعدها

(٣٥) محمد رشيد رضا، تاريخ الأستاذ الإمام  
الشيخ محمد هبة الجزء الأول، ص ٩١٧  
وأوربها عبد المنعم إبراهيم للنسوي  
للجمعية، لثورة العربية بعون ودراسات  
وثائقية، ص ١٥٧ و ١٥٨

(٣٦) الأستاذ، العدد ٢٢ و ٣١ في ١٧ يناير  
١٩٩٢، ص ٢١ مارس ١٩٩٣ أوربها، عبد  
المنعم للجمعية، المرجع السابق ص ١٥٩  
و ١٦٢

(٣٧) الأستاذ، العدد الأول، ٢٣ أغسطس  
١٩٩٢، أوربها عبد المنعم للجمعية، عبد الله

التنم، ص ٢٦٥

(٢٨) مصطفى الفقي، الأقباط في السياسة  
المصرية ضمن الشعب إلى أحد...  
للمرجع السابق، ص ٨٧

(٣٩) A Diognote, sources Chretiennes, (٣٩)  
Paris, 1951, pp 63, 119.

The Epistle of mathetes to Diognetes,  
dans,

The Ante-Nicene Fathers, vol I  
Michigan, 1956, p 26.

Description de l'Egypte 2 eme ed, (٤٠)  
T. xviii, Etat Moderne, paris, 1826,  
p16.

(٤١) مع بدء تكوين النظرية الحديثة للازمات  
في القسطنطينية، بعد أن تخلصت من  
شكالية القانون الروماني، كان الفقهاء  
المستشرقين بالمبادئ العقلية المسيحية  
يجهلون لإخضاع الرابطة بين المتعاقبين  
ليس فقط إلى مطالب القانون الصارم  
ايضا لتجليات الرحمة والعدالة فانضات  
إلى الرابطة القانونية Le vinculum Juris

رابطة الاخوة Le fraternitatis vin-  
culum فإذا ما اجبرنا لندين طبقا لنظري

على الواقع يتعده فإن الرابطة الثانية تلم  
الدائن بمراعاة العدالة في مطالبته ويظهر  
تأثير هذه الرابطة المزمجة في مسألة الدين  
وأثره على العقد ولكن الفلسفة الغربية  
قطعت الطريق على استتار هذه العلاقة في  
نظرية الاتزامات. وظهرت نظرية سلطان

الإدارة تتألف في صرامة الرابطة القانونية  
ولدت نظرية الدين في الجموعة الحديثة  
الفرنسية وانتشيت أثر تغيير الظروف على  
مدى الحقوق والاتزامات الناشئة من العقد.  
انظر في هذا كله، ولهم سليمان قلادة،  
التصحيح عن الإرادة في القانون المدني  
المصري، رسالة القاهرة، ١٩٥٥، رقم ١ وما  
بعده، ص ٤٠ وما بعدها، والمراجع المشار  
إليها.

(٤٢) محمد أمين حسونة، كلاح الشعب من عمر  
مكرم إلى جمال عبد الناصر، ١٩٥٥، الجلد  
الأول، ص ١٦٦ ميخائيل شاروويك، الكافي  
في تاريخ مصر القديم والحديث، للجزء

لرابع، القاهرة، ١٩٠٠، ص ١٠٩

رياض سوروكا، المجتمع القبطي في مصر



في القرن ١٩، ١٩٨١، ص ٣٦٠

(٤٣) ريمزي تانيس، الانقباض في القرن العشرين، القاهرة ١٩١١، الجزء الأول ص ٥٠ و ٥١.

أوردنا رياض سوريال للرجع السابق، ص ١٠ و ١٠٥.

(٤٤) محمد أنيس، دراسات في وثائق ثورة ١٩١٩، الجزء الأول، ٥٠ و ٥١.

(٤٥) انظر التفاصيل والرجع في وايم سليمان

ثلاثة، في أصول الصيغة.. ص ٢٥.

(٤٦) فتوح مصر، ص ٣ و ٤.

(٤٧) محمد حسين هيكل، ملكرات في السياسة المصرية، ١٩٥١، الجزء الأول، ص ١٢٢.

(٤٨) عباس محمود العقاد، سعد زغلول، سيرة وحياته، ١٩٣٦، ص ٣٣٥.

عيد المزين وقاضي، ثورة مصر سنة ١٩١٩، الطبعة الأولى، ص ٥١.

(٤٩) رقص اليوم، ص ١٦ ديسمبر ١٩٧٤، ص ٥٠.

La Revolution Egyptienne, TI, p (٥٠) 38.

(٥١) حياتي، ١٩٥٠، ص ١٩١.

(٥٢) عبد الرحمن الرافعي، الثورة العربية

الاحتلال الإنجليزي ١٩٣٧، ص ٤٠٢ - ٤٠٤ و ٤٠٦.





الفنان : فؤاد كامل

# الإيقاعات والروائح

٩٨ حالات ، شعر ، محمد صالح . ١٠٠ امتدادات ، شعر ، إبراهيم

نصرالله. ١٠٣ بشر ، قصة ، فتحى إمبابى . ١٠٧ (يوحنا المعمدان)

الذى هو يحيى بن زكريا ، شعر ، عرت عامر. ١١٤ بين يديك

لعبة اقيس فى عامه الثانى، شعر ، فرج العربى. ١١٥ مروة ،

شعر ، ميلاد زكريا يوسف. ١١٨ العطاء، البذينة ، صورة ، حازم هاشم .

# حالات

شعر

محمد صالح



تتراس على طول الطريق

الفَتِيم

كان قد فعل كلَّ شيء

ليكون منّا

الرجل الذي يجلس إلى البار

وحتى بعدما كبرنا

ولم نعد نتردّد كثيراً

كان يجد راحةً أكبر مع أطفالنا

ويجد دائماً ما يقوله عنّا

الأحباش

لم يكن يتاح لهم

أن يروا وجهه أبداً

كانوا يركعون

وبعضهم كان يسجد

ما إن تُسمّع أبواق الدراجات النارية

في مقدمة موكبه

وبعدما ينهضون أخيراً

كانت أخفاف الأسدين الكبيرين وحدها

بمخالبتها الصادة المديبة

وعندما نجدهم هناك

كان يبتسم عن أسنان بيضاء

ولثة وردية

ويلح علينا بالدخول

### السر

كان هناك دائماً ما يخفونه عنا

ووسط التدابير الأكثر صرامة

كانت دائماً هناك

جدتي العجوز

بجسمها الضامر

وعينيها الكليتين

يدها علي الهواء

واذاها علي الصوت

### الجريح

كان يلفه بإحكام

ولا يحكي عنه أبداً

وكنا نكمن له

حتى إذا اطمأن

وكشف عنهُ

رأيناه

كان جرحاً صغيراً علي أية حال

مذملاً قليلاً

وحواشه مشدودة ومكتنزة

وكنا نراه كل مرة

يحكهُ

ويتوجع

### الكلاب

هكذا كل ليلة

والمدينة تذهب للنوم

والعابرون قليلون

ينتحون جانباً

ويبولون

### الخيالة

كانهم قفزوا لتوهم من فوق السور

كانها الشوارع الجانبية

التي تسكّوا علي أرضفتها

كل شيء حدث

وكل شيء يحدث

للموسيقى التي تسبق العرض

والستار المخمل الثقيل

والأنوار للطفلة

## الورثة

لن ستنول ذراعى اخيراً

لن ستنول ضلوعى وقلبى

لن ستنول خطاى.. طوافى

لن ستنول دمانى.. ضفافى

لن سينول حديثى الطويل

لن سينول الفرخ

ومن سوف يضحك أكثر

ذاك الذى سن سكينه الذبيح

ام من ذبح؟

## الحب

تغافل حلماً وتدخل

تغافل شمساً وتدخل

وتستلنا من صباح الندى

وتجربنا من حضور القرنفل

## اسئلة

من سيكتب هذى القصيدة

حينما ترحلن

من يرتبها

ويتقى بيادر جنطتها

# ام ت دادات

شعر

إبراهيم نصر الله

من ظلام المنافى

ويرشدنا لدى الياسمين

للمشمس

لن تعودى إلى الوكرِ

كلُّ قرنفلة فيك تعرفُ أنكِ للشمسِ

.. لا الأضرحة

لن تعودى هنا كَبُرَ الأُمُقُ فيكِ

فلا تكسرى خاطرَ الأجنحة

**امتدادات**

لم يحتفِ القلبُ بالأجنحة

هكذا.. لننأى

لم يُربِّ الغضاءَ امتداداته

لنموتَ هنا

عزلة

فى الرُحامِ

**محاريبون**

صعدنا إلى منبر الكلماتِ

نزلنا إلى ساحةٍ من رصاصِ

هتفنا إلى أن تَشَقَّقَ الروحُ

يُحِ حَمٌّ.. يُحِ حَمٌّ وصوتُ



خَتَمْنَا مَعَارِكُنَا وَرَجَعْنَا

وَإِذَا قَاتَلُونَا..

هَذَاكَ

فِي الْبَيْتِ

تَذَكَّرْتُ أَنِّي خَطِي الرِّيحِ

فَوْقَ الرَّمَالِ

وَأَنِّي امْتَدَادُ الْجِرَاحِ الَّتِي

غَابَ فِيهَا الْمَسِيحُ

### خسارة

حَاوَلْتُ تَرْتِيبَ يَوْمِي

فَبَعَثْتُ قَلْبِي!!

### حنين

وَبِي هَاجِسُ الْوَرْدِ

بِي مَحْوَةُ الْأَيْلِ

حَزَنَ الْعِنَادِلِ فِي تَعَبِ التَّيْنِ

وَبِي هَوَّةُ الْوَقْتِ

بِي صِرْخَةُ الصَّمْتِ

أَرْضٌ مَقِيدَةٌ بِالْجَفَافِ

وِعَاصِفَةٌ مِنْ ذَهُولٍ سَيَقْطَعُهَا الْيَاسَمِينُ

وَبِي كُلُّ شَيْءٍ

وَبِي كُلُّ شَيْءٍ

كَأَنِّي الْحَنِينُ

### اشتعال

أَوْقَدْتُ لَحْمِي

وَحُمِّي شَجَرِي الْعَالِي

وَغَاصْتُ فِي حَرِيقِي

كُلَّ هَذَا..

كَيْ تَرَى رَوْحِي

### عودة

الْمَنَافَى الَّتِي غَرِبْتَنِي

أَتَذَرُكَ غَرِيبَتَهَا

وَإِذَا تَلْتَقَى فِي الطَّرِيقِ أَتَعْرِفُ

مَا الْفَرْقُ بَيْنَ ظِلَالِ الْغَرِيبِ

وَهَذِي الطُّيُورُ بِدَاخِلِهَا

أَتَكُونُ الْمَنَافَى مَنفِيَّةً

وَأَنْ هَهُنَا بَدْءُ عَوْدَتِهَا؟

### بديل

سَأَقُولُ لِلْأَيَّامِ إِنِّي جَسَمُهَا

وَأَقُولُ لِلْكَلِمَاتِ إِنِّي سَحَرُهَا

وَأَقُولُ لَامْرَأَةٍ تَشْفَقُ قَلْبُهَا

إِنِّي هُنَا..

إِنِّي رِبِيعٌ خَرِيفُهَا

### تعَب

هَلْ يَتَعَبُ الشَّعْرُ كَالْقَدَمَيْنِ

وَهَلْ يَتَعَبُ الْحَلْمُ

مِثْلَ الْحَصَانِ الْجَرِيحِ

كَلِمًا احْتَشَدَتْ فِي دُمَى الْكَلِمَاتِ



وتمتصُّ رحيقي

## نار

سيمتدُّ هذا الخريفُ

وتودى الرياحُ باغيتي

ويذرى خطايَ أنتشاري..

ويأخذُ زهرُ الربيعِ بثاري

## صحراء

قوافلي منهكةٌ في داخلي

يا أنت.. يا مائي

قوافلي منهكةٌ ..

ووجهتي ..

والحلم صحرائي!

## عراك

انصتوا لعراك

المصافير في

انصتوا لجنونِ رياحي

انصتوا لعويلِ خيولي

وفوضى البحار على بابِ بيتي

كلُّ هذا لاصرخُ مله دمي

حين المحُها صدفة:

أين أنتِ؟

## غرق

حلمتُ بها دفعةً واحدةً

هكذا فاضَ مائي وأغرقني

## حياة

يحدثُ أن يحدثَ ما يحدثُ

ويكونُ سكوتُ

يحدثُ إلا يحدثُ شيءٌ

.. فاموت!!

أسرُّ للجدارُ

أني

هنا

أنهار

ستراني العتمةُ

ويخبئني الضوء

## قدمان

خلفهما شمسُ مظانةُ

خلفهما أزمنةٌ تعوى

خلفهما العتمة تجرى

ودروبٌ تتطلع نحوى لغم البئر!!

## رياح

الرياحُ التي عبرتُ من هنا

الرياحُ التي سرقتُ خصلةَ الشعر من نومها

ورمتها على القلبِ وارتحلتُ

الرياحُ .. الرياحُ التي ابتعدتُ

لر لحظةٍ خلفها التفتتُ

لترانا نسيحُ بها: يا رياح! ■



## قصة

### فتحي إمبابي

فى دهمشة وجزرع. وألفت نظر أطفالى كيف أن العزيمة والإرادة الصديقية تجعل الإنسان يصل إلى هدفه حتى من لا شأن له. والمثال واضح.. من يصدق حتى النمل!! أقول ذلك وأنا أشعر بالانبهار للمعبرة الفنية للشخص الذى استطاع أن يعبر عن تلك المعانى الضخمة بتلك الأشياء البسيطة..

.. فى تلك الليلة وأنا على الفراش عاريا ممدداً على ظهري أغطى فى نوم عميق، استيقظت مزعوماً، كان ثمة شيء ما يجرى بصرية بين ظهري وملاحة الفراش، للوهلة الأولى ظننته برغوثاً عابثاً ولكن كيف فالبراغيث ليس لها مكان فى منزلنا، وعندما أوقدت النور لمحت هناك، جيش النمل والحلقة وقفت أمام تلك الطوابير الطويلة وهى تتحرك فى سرعة وأنضباط طابوران يحركان فى اتجاهين متضادين جيئةً وذهاباً بين الهدف ومناطق التخزين الاستراتيجي، تتصامم الواحدة بالأخرى، يخيل إليك أنهما يتبادلان التهمة، ثم تتبادلان عائدة كل منهما إلى طريقها لا تثرى عنه شيئاً.

بحثاً عن الهدف المنشود، يعقبها أصوات النفير تعطى الإشارة بشن الهجوم، وهلة ويتصاعد ديببها القوى فى انتظام، متدراً عن إرادة قاهرة وعزيمة لا تلين لا راد لها، لحظتها أضحك بسعادة وبتنابى النشوة، وأنا أرى الكلب البولودج الضخم ذا القبيضة الساحقة ينسحب أمام النمل مهزوماً، ليس بيديه حيلة، حاملاً طفله والطعام الذى كان يحلم بشوائه فى غذاء خلوى، لكن قائد النمل سرعان ما يلاحظ محاولة الكلب للهروب بطعامه فيطلق نفيه مشيراً إلى ما فى جعبة أقوى الثلاثة، فتندفع كتائب النمل يسيقها الصوت القوى لديبب المشاة، حاملة كل شيء ثم تعود مسرعة بغنائمها إلى داخل أسوار مدينتها، حتى قطعة اللحم الوحيدة التى حاول الكلب أن يحتفظ بها عندما أفاق من دهمشته ومؤخرة النمل تندفع بها داخل أسوار المدينة، لم يسمح له بالاحتفاظ بها إذ اندفعت فمسيلة إشار لها قائداً فجذبته منه عنوة، وعبرته به باب مدينتها، والكلب مستسلم لما يجرى له

ف عندما كنت أشاهد حلقات تم وجيرى، أتابع كيف يتغلب الفار على القط بذكائه وخاصة عندما يورطه فى حروب ضارية مع الكلب البولودج القوى، أسارع بالآ فتوتنى الفرصة معلقاً على الأحداث التى تترى على الشاشة الصغيرة، لافتاً نظر أطفالى إلى العلاقة التى تجرى أمامهم بين ثلاثتهم الفار والقط والكلب، فهناك كثير من الدروس المستفادة.. فأتول لهم بوقار، منبهاً بذلك أبنى الأكبر كيف أن القوة الغاشمة ينتصر عليها نكاه الضعفاء، كما أن لكل جبار شقى دواء، فيشعر بالفجل لكونه يعلم أنه المقصود، وخاصة بسبب الضربات العنيفة التى يكيلها لأخيه الأصغر، ويسارع بتنبهيه أن أخاه دائماً كان البادى، بخسرياته السريعة للتواصل التى لا تفرق بين العين والكتف أو بين الفخذ والخصيتين، فأتشعر بالهيرة، لكن عندما تبرز جحافل النمل فى جيوشها المنظمة، تسبقها فصائل الاستطلاع وهى تصعد واحدة فوق الأخرى تستكشف أرجاء المكان

إلى أين تذهب؟.. كان ثمة طابور يخفى في مكان ما من جانب السريр الخشبي حيث كان ثمة شق بالصائط اما الطابور الآخر ولكن!! يا للعجب كان يخرج من جسدى..

تتهبت في حزن.. حتى النمل..!!

كنت في مدينة يحكمها شرذمة من الشياطين، أعيش بين ناس يعبدون الموت طريقا للجنة الموصودة، ولهذا كم كان يميزني وجودي، إذ كنت أشعشع الحياة، من أين جئت إذن؟ وعلم تشكل مجالى الصيرى.. لا أعرف.. ولهذا فكرت أن على أن أشعر في بناء مرجمة يقوم فيها النسل القادم بطقوس الرجم المعتاة لإيليس وأمثاله من العائلة التي تتمر حياتنا برهي بالغ واقتدار يمسدون عليه.. فمضت زمن بعيد واللغات تحل علينا بانتظام ولا تتوقف عن الصدوث، لقد بدا الأمر عندما اعتمر رجال الرئيس وعائلته المسدسات ونزلوا الشوارع وسوق الأوراق المالية وفرضوا الاتوات على كل بادرة تنفس أو خفقة قلب للأفراد، كان ليكاه ضرائبه وللضحك رسومه، حتى كف الناس عن الانثين معا، وبين العين والأخر كان ثمة شخص ما يفر من البلاد حاملا في جعبته حفنة من ملايين الدولارات، وكنت أتعجب ما الذى يدعو البعض للفرار بأشياء تتوافر بالخارج حيث يقررون، وعندما سمع للمصريين من الرئيس وشاع بين الناس فيما بعد أن الرئيس وهب الإسكندرية لتاجر حشيش عرف الجميع مصدر الروح الحقيقي وأن البنزنس الفعال هو فى تجارة السموم والعمارات التى تنهارى، فلما زاد الطلب على التجارة قطنها أحد وزراء الدفاع المهمين وجعلها تحت حمايته وخاصة زراعت من البخلاء الذين يسهبون تغلبا فى أسعاره قد ينتهى برفع سعره بما لا طاقة للناس له واختفائه من السوق كلية فيصير مثل

الخيزن المهروب، كما حدث فى عهد احد وزراء الداخلية والذي كان عميلا شعبيا على ما يبدو، دخل الحكومة على غير علمها، لكن الحكومة سرعان ما طرده شر طرده وخلصت نفسها من عار شرف وجوده، وكان وزير الدفاع ذاك يفعل هذا على ما يبدو دون مقابل، وعندما فوجئ الآباء بأطفالهم يدخلون عليهم وهم فى حالة انسجام بين وسعادة مفتقدة فى هذا الزمن التعميس الذى نعيشه مرعوا يطالبون بوقف بيع الهيروين على أبواب المدارس خوفا من الضرائب التى سيضطرون إلى دفعها، ولقد أعقب هذا خلاف حاد بين الناس والحكومة واشتدت المناقشات على صفحات الجرائد والمجلات وعلى الشاشة الصغيرة حتى اضطر وزير الإعلام يومها إلى الإعلان بثقة المعهودة حول أن الأمر تحت السيطرة، كما تولى باستفاضة شرح هذا التكتيك الحديث فى تعبئة الشعور القومى، وخاصة بعد أن ساد عدم الانتماء بين الشباب والمستولين، وقال مضمرا أولئك الذين تحسبوا الاصطياد فى الماء العكر أنه وهذه المرة بالذات ليس ثمة يد أجنبية فى الأمر، وخاصة إذا كان المقصود ضمنا لدى البعض إسرائيل الصديقة، وأن الحكومة ترى الأمر بنفسها بداية من زراعتها أو استيراد أنواع مجودة منه تحت حماية قوى الأمن الداخلى ونهاية بعمليات التوزيع، وذلك خوفا من العبث بهذه السلعة الاستراتيجية والمريجة الهامة، والتى تعد للبطل الرئيسى للرأسمالية الوطنية المصرية فى إعادة بناء وأسمالها الخاص. إذ كيف تم الخصفصة وبيع القطاع العام دون توفر رأس المال الكافى لشرائه؟ هل تفهمون؟.

الوياه الذى اشتال ثلاثة أرباع ما تملكه من الماشية. الآفات التى استتبعت

من التطورات المذهلة فى علم الهندسة الميوى أنواعا جديدة كل البدة، كانت تهاجم المحصولات بفساوة بالف، ولم تكن تملك أى إمكانية لمقاومتها، وإذا كان يتعين علينا دائما أن نتنظر الإجابة من معامل البحوث الأمريكية، ومع الوقت ساد إحساس بأن هذه المعامل ربما تكون هى مصدر هذه الأوبئة والأمراض، وربما إسرائيل.. من يستطيع أن يعرف؟ النجبة البيضاء التى ظهرت ذات يوم فى حقل الشمال وأطاحت بمحصول القمح عاما، ثم استدارت تطيع فى العام الثانى بكافة محاصيل الفسراوات، ولم تملك ذلك العام سوى عمل انفاق من البلاستيك الشفاف نغطي بها محصولاتنا التى عاشت طول حياتها منذ تعلم الإنسان الزراعة منذ عشرين ألف عام، فى الصراء تستنشق الرياح والمطر اليكر، ملتجعا بلا زور سماه لا حدود لها وشمس مشرقة ترضى عليها عروق الذهب مع كل فجر جديد، حتى بدا الوادى بأجهمه ذات يوم وكأنه مدينة قديمة طليت بفيوم الضباب الصناعى الباعث على الاختناق، وأذكر ذلك العام الذى هاجمت فيه شرق البلاد جيوش مؤلفة من الفئران التى لا يستطيع قتلها شىء، المبيدات السامم المصائد المصنعة من الحديد، حتى القلط كانت تفر من أمامها، فى العام الثانى كانت تغطي كل أنحاء الوادى، وكانت الإشاعات تتحدث عن الفئران التى تشارك البشر الرضع المهد، وتلك التى تشارك البشر الموائد، وكيف أن الجراحين صاروا يلتمعون عليهم بتنظيف بطون المرضى من فئران صغيرة قبل إجراء جراحاتهم، لكن المدهش حقا هو ظهور مبيدات الشفافة الصغيرة والمغنيات وهن يتحلين على صدورهن وأعناقهن بفئران حية، حملها المنيعون والمغنون على معاصمهم واستخدموها ريبطات عتق، وكان يلاحظ بين الحين

والآخر أولئك النساء والسيدات والرجال المهتمون وهم يخرجون نوعاً خاصاً من الطعام المحفوظ، وتتل إلى موضة الموضات الدنماركية، في العام الثالث سرت الإشاعات عن عالم جديد يسود فيه السلام والود بين الفئران والبشر، لكن رسالة جاءت من الولايات المتحدة، أوقفت تحول تلك الحادثات إلى حقيقة معترف بها، إذ إنهم هناك في إحدى معامل الأبحاث البيولوجية استحدثوا سسماً من نوع خاص، سسماً لا يقع الفئران إلى الرغبة في حكا أجسادها باظافرها، فما إن تفعل حتى يتسلل السم إلى الدم مسبباً سيلان يفضى إلى موتها، ساعتها خمن الناس أن هذا الفلر سلعة أمريكية صدرت لنا إما مباشرة أو عن طريق إسرائيل.

كسان هناك تلك السنوات التي اختلطت فيها مياه الصرف بمياه الشرب وتسلل الغائط إلى مصادر المياه، فظهرت حالات الكوليرا والطاعون الذي قضى عليه من زمن، وقيل إنه حين إلى الماضي، وربما تذكره - والذكرى هيرة كما تلمعون لن لا يعتبر - إلى الزمن الذي كان يعلن فيه القمل منطقة مغلفة على الطاعون، حيث يرحل الناس إلى الدار الأخيرة بالآلاف، ليس هذا مما يبتونه؟.. وتغن الجميع في إلقاء كنوز

نفائياتهم الشخصية والعامة في النمل، وعشقا له ونظرا لما أصبح يحتويه من ثلوث شين فاق الحدود، تكالبت الجهات والهيئات والأشخاص المهتمين على حبيه عن القاهرة وعشاقها القدامى، وبغل يفتنى ويغنى ويتصالح شيئا فشيئا حتى اضمحل وجوده كلية من وجدان الرماع والدمعاء، ولكن رافة بالناس ساهمت الحكومة في بناء واحد من أهم المشاريع وربما الوحيد في العالم من نوعه، منشأ خرسانيا ضخما زعم أنه خاص بانتقال السيارات بين شطرى القاهرة، أما الحقيقة التي لم يعلن عنها في حينه والتي ظهرت جلية فيما بعد، إذ كنت ترى مواكب العرائس مع حواجز ومحطات المرور الأمتية تقف جنباً إلى جنب تستنشق هواء الملوث.

على أن أعجوبة الأعاجيب هي تلك السنوات التي ظهرت فيها تلك الجردان البشرية بموافقة الحكومة وتحت رعايتها، وكانوا قد استطاعوا عبر حملة تليفزيونية مبهرة شديدة الكثافة، مستخدمين سلاماً فعالاً جديداً يسمى بجيوب أو كضموف البركة، أن ينشلوا من جيوب البشر أريعين ملياراً من الجنيهات، كان يمكن بها استنزاع الصمصراء، وهل مشكلة مصر من الجيوب، وكذلك توفير ثلثي كميات المياه

المستخدمة في الري حالياً وتحسين الأراضي، بتصميم الري في الوادي نفسه إلى ري حديث، قيل ساعتها إنها عودة في ثوب جديد للفنار الدنماركي، أو ربما كان إحدى المعجزات التي تلقن في اختراعها الأمريكيين.

ورغم ذلك كنا نحيا، صحيح أن العنة كانت تزيد شيئا فشيئا، لكن ماذا يمكن أن يهم مؤمناً، إذ كان يمكن دائماً إيجاد مخرج سيكولوجي، وذلك باعتبار هذا تجريرة يخرفها الاطهار لظلام القبر، ففكر فيها عن حياتنا بعد الموت.

حتى النمل...!! تذكرت الجرذ والقط والكلب وكيف هزموا شر هزيمة أمام جيسوش النمل.. نظرت إلى أطفالي غاضباً، وهم يطفون في نومهم العميق لا يدركون ماذا سينتظروهم.. أن تصل الأمور إلى حد النمل، هذا أمر لا طاقة لأحد به حتى عصا سليمان الذي امتلك الحكمة والقوة لم تصمد أمامه، كان علامة موته.. لم يكن لدى خيار وخاصة بعد أن أغلقوا الصدود أمام اللقائين من مدينة الموت هذه، تنهدت في حزن.. لم يبق أمامي سوى أن أعود إلى فراشي مستسلماً لمحاال النمل، أنتظر سماع بوق قائد الكتيبة، والديب القوي الذي يعقبه يتم في حزم من تلك الإرادة الصلبة التي لا راد لها.. ■

# [أيوحنا المعمدان]

الذي هو يحيى بن زكريا

شعر

## عزت عامر

والمسيا

كل ينتظر المسيا

إرهاصات مجوس الأرض تعج وعود

بحلول ظهور المسيا ولكن ....

لامسيا ...

جلجلة الرعب مضرجة بالدم تزغرد

لامسيا ....

الصرخة ببلاد الحرب تولول

لامسيا ....

وصيبتنا عروس تبكي صباها

تسفك دم قلب ولح جذب أعيائها

وفي المدائن الفسيحة من حولي دمي

تتلاقى الأعين جاحظة ترمى العمى

فكان أن هريت

حصنت دموعي بغياب الليل وذهبت

للبحر الميت شيعت دروبى

وبقعت فى حقوتى

ردائى القديم وانطلقت

رجسة الخراب

(١)

هذى مدائن الخراب

تستنزف اللعنات والقرمات والأجذاب

بسجونها الدفينة العقيمة الرهاب

بدورها وسوقها وساكنيها اللاهتين بالقشيب من

الثياب

بالراحة المسحوبة المصلوبة بالنعيب

أقامتها أيدي الجان مذكان سليمان الملك

تخاطب الجبال تستجديها ترهبها

وربيع مريطها شيق

أنشودة الدجان ترسم المكان بالملق

هيرودس الفجور يرقص الممل

وهيكل الشهوات والعبروس

والكتبة والكهنوت والأعياد والطقوس

.....

هذا زمن الموت لأورشليم

هذا زمن الذهب المهموم

لرجسة الخراب

فصمتها الفصيح خير دار

وجذبها الترحاب.

(٢)

طروحت وقدة النيران فى فمى

فريسة بلا دم

كى أمزج الصقيع بالسكون يحتمى.

يا رقدة بلا انتهاء

أنا صريع الوهم مذ خبا الظل

إشارة المرتاب يحملها الطل.

بلا فريس بلا ركاب

أدق كلبان العدم

وتنطلق من زورقى القلاع

لتحتضن قوى الخريف الضحل.

دارى ربيع السميت

ورحلتى بلا مأب

سجدات قلبى إذ ترقرت المياه

أودق وحش الربيع فى صخر الغلاة.

يمتدنى النديب

لو دنا صوت الديب

بمقدم الحبيب .. يحمل الردى

تندلع النيران بقلبى

لتبتلع ربيع هاتيك الربا.

متوحد بلا وتر

لا أهل لى لا دار

وصمتى المشدود علامة الرعود

أخدود هذى الأرض دروى الضرير

ودعوة الترحال

عويل ذئب فى الجوار

وصخرتى تميل للأفق

يزغرد الهوام حولها

وزهرة البرارى سامرتى المقنعة

تناشدنى فى الصبح أن أفيق

لأريط الأزار حول مرتعى

متضرعا للصمت أن يكف

وتحتفى الأكف

بأرض جلعاد البنى إيليا

ليزف حبيبتى إلى

معصوبة الجبين والخيال

ليفجر ينبوع النار بقلبى.

(٣)

الزمن الراحل فى الغربة ماذا ؟

هو رجم الأنجاس ثلاثة

أم واحد أم اثنين أم ماذا ؟

العد يدأس

فالليل لباس لا يعنى غير الترحال

لا زمن لا نوم لا طعام لرحلتنا

كل الألوان بلا جدوى

أروى الأجداث والمعدم تساق

بلا قرف بلا مقت وبلا تريق

تنطلق الأحداث المذيع بهرام.

دورات الفلك الملعونة تقنات على اللحظة

لا غير اللحظة فى الأجواء الضحلة

قد حدث ورفت وبت لى ثمرة

فصحت مرقت لدنيا الأضواء

سرفت لحظة اجتلاء

فلأورى  
لوعتى التراب.

## صوت صارخ

(١)

«أحشائي - أحشائي» أنت  
«توجعنى جدران قلبى» شُكْتُ  
زهرات الأكفان اليائمة تلوثُ  
الساكنة على الشيطان تعرتُ  
تَبكى القاع المرتجف تُصلت  
نظرات الجمر إلى الأطراف الجافة  
قبل نزول الصاعقة على قمم الكرمه  
لن تعرف جنبات الأرض ربيعاً بعد  
«لأنك سمعت يا نفسى صوت البوق وهتاف  
الحرب»  
لن تزهى فى الأشجار أكاليل العرس  
بعد انهيار الهيكل والتحرك المريب فى الجليل  
شيطان بحر الأردن تقلص الديبب  
تُطل أوجه الجمال فى المرايا كى تطيب  
لكنها تشيب  
فتنقق النجوم ترمى فى الوجوه بالشهب  
«يكسمر على كسمر نودى لأنه قد خربت كل  
الأرض»  
الوية الرعب المجتاز ليرعى تخب  
عبر القلوات الصوت يحبو  
تحت قباء الأبراج الجنائزية يدنو  
ف فوق موج السيل تراتح النعمة  
والليل أعلن الفتنة

\* سفر ارميا - الأصحاح الرابع.

فعاذت الأنوار من مغارتى  
على الحان داود علت  
لتحكي كيف ينفجر دعاء هذا الفجر  
فى لحظة عجب  
ويمضى يرقص القفار  
مسحورة من الطرب  
ويرمى لى إيليا ثياب فرحتى  
«طعامك الجراد»  
وكل يوم شقوتى تعاد  
مادامت الأنفاس ترتعد  
يدور فى القفار مرتضى البعيد  
وكرمتى تميد  
من حمل نشوة الرعود.  
تهتز وديان المغيب  
تحت سيول بهرنا المميت  
يا دفين  
أنا نار  
ورمادى يستقى من شوقى المدرار  
وبراعم جلعاد ترفرف  
فى الصباح الباهت  
تتمطى بالترانيم  
تلتف بنسج المزامير  
تنطلق الأطياف من دوحى تتردى  
فى السهول البيض حيث تومض المحن  
حيث عاش إيليا أخى  
عندما أسكن غارى  
وأدارى  
دمعة غامت وغابت  
عشتت بدوحى وجدارى

والصخور أينعت بها الزهرات لون الدم  
فخرج النور فى الأغوار واضمحل  
عريق دب وحلت ألوان الفجر عليه  
حريق شب ليلتهم البستان  
يشق طريق الدهر أمام الأقدام  
الأعلى يطل من الحجب النشوانة يرتد  
وترابط ألوية الحقل أمام الظل وتمتد  
القصر هناك تفرع ثم انهار  
وشحوب الليل تغطي ليبتلع الأنهار  
ويحيل الصوت النادم برعمة فرحة  
ويشق ظلام القاع الساخط  
عن ساق أخضر ممراح  
عن تاج عروس يراق.  
فيا حدائق بحر الموتى كل  
زهرات الأكفاف البانعة ازدهرت  
فأعادت للشيطان الأنفاس المنتشية  
لكن الليل يمر برعدة  
بظلام الأعين يمرق  
ينشر هذى التفجيرات وبيعية  
إذ أجراس القوس المطرى تولول.  
داود كف عن غنائه  
دب الوهن بترانيمه  
الشعلة ولجت فى الظلمة فانطفأت.

## (٢)

أنا لست النبی لست أنا إلیا ولا المسيا  
لكنی أنا الزارع تحت الطل الزهرات الجافة  
أردیتی شحوب الفجر ببطن الأرض  
وغسولی الطیب ببحر الأردن.

افواج الغاب وجند سليمان  
تتصارع تحت السيل الدوامى بأورشليم  
وأنا ابن بركة جلعاد أنوح  
أطيايى تقوح  
لكن الأعین باهتة سالت منها الروح  
إذ تنتظر خوذات الذهب يرأس هيرويس  
فتعج جبال الوثن وترمي الدم بحور  
وتهلل جثث حركها الشبق المسعور  
والربع الزاحف تحت الأسلحة الرومانية  
وبسبب الكهنتوت القبرى  
بعقاريه الفضية والذهبية تجرى  
فوق الجدران العبرانية. رسم الموت  
الاتسحاب خلف قنامة الجب  
والارتقاء مثقلين حتى قاع الحجب  
لأن عيننا رأت  
وأسلت  
ستائر المعجب  
لأن راية المسيا تمزقت  
أبواق اليعليم صحت  
لتعلن مهرجان السفك ارتفعت  
عيدا شبقيا فى أركان الأرض  
سيلا دمويا منتشيا يسقى المدن الشبحية.  
أنا لست المسيا ولكنى لى عين  
بالعين رأيت وبالأيدى تماسكت  
والأرض تميد لتحتمضن ببطن الصخر رعود.  
أيتها الأجساد اللامعة بقطرات التعميد  
ألوان التكرين الناقص  
السيل المرعد قادم عبر الفلوات  
الصولجان وحسن الحديد والجوارى الراقصات



قشر الفمخ الثائه فى زيد البحر.

ذهبى الجبهة أغرقه الموج

مات بطين الشطآن

حيث القاع الكهفى بلا حافة

بعناكبه الجبلية تتلوى.

(٣)

فى جداول العينون التى رأت

واسدلت ستائر العجب

أحترقت عينون ما بكت

وشوّهت جباه الأكاليل بالشهب

لأن الأيدى قطعت

عقود العرس مزقت

لبوس عروسنا قبل زفها

إلى عجول البعل حيث انقضت

مخالب الكهنوت.

عزراء أورشليم قُتلت

ودارت الكتوس فى الردهات والطقوس تمت

فامضغى التراب يا ابنة جلعاد سوّدى الوجوه.

فى السماء الرجع يسبق الوجوم

العريس قادم بموكب الرعد والرجوم

فأعلنى الأفراح فى القبور

وانظرى حقول الفمخ يا طيور

العريس سوف يبدأ الحصاد

أمامه السهول جنة مراوح

وخلفه الخراب والنواح.

قلعة ماكيرا

(١)

تعود فى ثنايا النقع والياباب والشروء

السان هنئ الرحى المسسجاة تطحن القلوب

بالنسيج

تنق قاتمة على الدرب القديم

مطوية من الأبد.

أنا سوف أودع المرارة العجفاء مضجعى المرير

صراخى الضرير

لو تعمق الشعاب مرتعى العبق

«الهاوية عريانة قدماك» يا أيوب

«والهلاك ليس له غطاء»

مادام يوحنا الرعد خائنه الريح الديانة صرخته

فى الجب العدمى بقلعة ماكيرا

«روحى تلفت

أيامى انطفأت

إنما القبور لى»

والأغطية السود الممتدة للآفاق تميد

تحملها حمائم المروج هطالة بالذكرى

ذكرى حبيبي السوسنى

إذا أطل شاردنا معانقا للدمع نرجسى

أحلفكن يا طيور الأماس بالابدى

هاديكم الرقراق رصع النجوم بالنواح

أحلفكن بالعذارى يضاجعنى البسمة دمع

الأفراح

ألا تُسمعن حبيبي

أشلاء نديبي

فليهرب كالظلي السارح بين الأطياب

وأنت يا ضياء السهر يدينى نفحة معطرة

كى أشعل البخور فى أنفاس حبيبي العنبرى

• سترأيوب.

كى تومض الإشرافه فى فمه

فحببىى مرابط بين المغاور للغردة

منفردا بالظل تحت كرمتى المجردة

تحت كرمتى المشجوية الضياء

والبهوت شرده

وأنا أتلى أجدل الظلمات غلائل الردى

أيتها الأنداء اللوعى

لا أرتوى لو حتى صب لى العبير

أنشودة لجدى للرى.

(٢)

فى النساء الشارب من دم زهراتى

تهتز ورود هيروديا بأناتى

للجنة والحب وجبهة «الجليل»

وومضة العيون تمشق الرجيل.

يميل عنق هيروديا إلى الشفق

فيحمل النسيم عذاباتى ونشوتى خميلة من

الطرب

أنثاى غرقى فى الدروب البضة الرقطاء

ويريحها المعتق العباب جندل للشهب

وإذ رشفت دفقة الرضاب

تفتقت حصونى الرحاب والحجب

تفتحت أمامى ألف باب

مزدانة للعبد والصلاة والحروب.

ويطبق الظلام جفن قلعتى

فأحتضن فى سكرتى

سيول دفتى الميهود

تسقينى هيروديا كأس النشوة ثم تخور

تحملنى الرعدة حتى الشيطان الفؤارة

وتفرد أطياف الشوك الأخرس

تتدفق عارمة عرييدة

أشواق الظمأ الرعديد.

أعطىنى يا راقصىتى يا سمراء الشمس

وثنيات الغاب وتار المذبح

صبى أطراف الشجو دماءً للحفل

مذ كان عوىلى البرى يزوم

جذبتنى الزهرات المختبئة فى الكرمة

أطرينى نشازك أرغول العجماوات

والرعب الدافق والقبلات

صنعت لى هيروديا شذاها رياح

صحراء تلهب عابرها عرق الأشداق.

فى الصمت الليلى العارى

لا يحمينى إلا جدارى

فى قصرى الطائر بين الأنجم صخب

ومدينتنا يجرقها البرق.

يعطينى الرعد لحظة انشقاق

عندما أسيل أبحرا تروى التلاق

بسيول الزيد الشارد دوما فى الأحرش

يدوى كغلاف شبقى محروم.

أزحفى يا هوام القبر زغردى

رددى صرخة العراك والدخان والدفوف

أشجبنى أبديّ القبر فى أحضان هيروديا

أكتبى يا أوراق الخريف «هشمنى السعار»

تحت أرجل القسوة وخوار الحيوان المراح

أنا ذبيح النشوة والذعر المعتم

داعرتى حببىتى تحبى الريح بالخصلات

بالكفوف

أنفاسها حفيف الجيف والهوام

تطوقنى أفاعىها

واعتصر الرحيق الفج من فيها.

وبين عجيج الردهات والحانات والقصور

ولهو الأعراب وأحلام الشبق الداعر المقبور

تهز الأمواج مرافئ هيروديا

وروافد مدن السمراوات تفور.

زفيتا يا أعراس الرمس فنحن حفاة

قادتنا الأنواء الحارة حيث دفنا عراة.

(٣)

إحمليني يا رياح الشوق في الهجيع

أقذفيني حيث لا نشيج لا مشيب لا وجيع

فالرؤى عادت كنقمة تصاغ بالنجوم

في السماء الرجع يسبق الرجوم.

مشبوبا كنت

فلم تدم لحظة الخلاص حتى صك الصمت:

«الم أقل لك أن ما تخطه يدك مرة في الشمس لا

يُعاد»

أغيثوني يا بنات أورشليم بالذبيب

قبل موكب النديب

فألغة المرفوضة سوف تغنى «التجديد

فالملل المسفوك غريم».

في لحظة سهو لهر عرييد

ذبحوا حبيبك يا بنت العنيد

والصراخ والعويل والترتيل والرتاء والتعديد

مخضب الجبين والكفوف بالدماء والوعيد

ملفعا بثياب سالومي بالياقوت بالزمان

معطرا

حملته الأطياف وهامت بريور التيه

والنشويه.

في لحظة التهليل تنتشى العينون

وتتطفئ زبالة ابن هذا الليل بالشجون

ترعرعت شيطانة النكاح واللقاح والرعود

ففاحت البطون بالشواء

تعيد للعراء

مغارة الجدود

والرعب شد أقواس الزئير وانزلق

تقافزت أيديه رأس المعدادن والطبق.

تضج في الكهوف يا سالومي

رقصة الدفوف

دوامة من الشبق

يا بنت هيروديا تدور في القفار

بين الدور في القصور

دينونة ملعونة إلى الأبد

فريسة النشوان والمهوف

للحظة ابتلاع الجب وصمة الأفلاك والعصور

تهب ريع السفك من ماكيرا

على المدائن في المخادع والبروج.

فيا بنات أورشليم لا تيقظن الحبيب حتى أعود

بالعطور

حتى يهيم ظل غريتي يغيب

ويصمت النعيب

ف مدائن الخراب

لا تيقظن الحبيب

فالطل فوق مقتلتي يشجب العراء

.....

حتى تحين اللحظة المنقوشة بالأكف

بأرض جلعاد والضياء

أطل شاخصا في التيه والبهوت

والشحوب والعماء.

(ديسمبر ١٩٦٥)



الثاني : جواد سليم

# بين يديك لعبة

(قيس في عامه الثاني)

## فرج العربي

حين يهبط مباشرة في القلب  
آخر الليل  
تغالب النوم من أجل المزيد من اللعب  
أراقبك  
يفلت مني الوقت  
أصاحبك  
تعشق اللعب  
كل مالك لعب  
حتى أنا بين يديك

إطلائك البهية فرحي  
لك خوفاً عليك  
حين تلعب مع اللعب وحدك  
في كل ركن من البيت تلتقيك  
درأجتك تقود إلى طريق تراه وحدك  
في العمر ممشاك  
والأرنبة البالونة تضحك في الصالة  
يمكنك أن تستقبل الزوار باللعب  
لذيذ لعابك

# روية

شعر:

ميلاد زكريا يوسف



الواقفة تبكى

أمام بذاءاتى

كشفت جوربى المنقوب

وقلبى المنقوب

ورأسى المنقوب

هل أسيرُ خلفها إلى شارع المحكمة

وأغفر

للبنيت المشلوله

فى الشرفه المجاوره

رغبته فى قتلى ...؟

«جسد من استغاثات وبصاق»

هل سألحق بها

على منحنى السلم

وأضعاً علبة مناديل الورقيه

فى حقيبتها ..؟

هل سأخبرها عن جرس الكنيسه

الذى ثبته أبى فى اذننى يوم ولدت ...؟

هل أضع وردة على زجاج نظارتها

محاولاً تفادى سياره النقل العام

ومقيماً صلاة الجنائز على كوبرى

الجامعه .. 118

تضع ساقاً على الأخرى

وتداعب قرطها

وعلى بعد مترين ....

أخشى أن أسألها

عن رقم الهاتف

أو مثلاً

لماذا لم أرها فى شارع الحسينى

هذا المساء

أو أخبرها

أنى صعدت إلى الطابق العاشر فى بنايتها

دون أن أمد يدى

لألمس زر الجرس

وعندما أشعلُ سيجارةً من الأخرى

سوف تدير وجهها

متشاعلةً بالنظر فى مرآتها

ثم يوقاحة

سأصانح المطاردين !!..

نائماً على رخام الكورنيش

قبل حظر التجول كنت

هى الآن تميل

لتخفى بشعرها الساذج

عينها

هل ستعرف أنى رأيتُ مامها المملح

يصنع بقعة بيضاء

على البنطلون البرتقالى

فى المرة القادمة :

لن أسألها أن تربط سيور حذائها

- ليس شعرى طويلاً

كى أنفض التراب

من ظهرها العريض

الواقفة تبكى :

ليس في جيبي ما يكفى ثمناً  
لزجاجة المياه الفازية

هل ستصفعني إذا قلت لها :

.. إن النجوم اختام الله فوق السماء !!!

وتقول إنها لا ترغب في الخروج من الحمام

كى تحادثني عن وحدتها

والذين يعيثون بفرقة وحدتها

هل سأبحث لها عن القصافة

في جيبي/ عندما تلاحظ أن طلاء

أظفارها قد بهت لونه

مخفياً وجهي الذي تملؤه البثور

ربما إذن

أسرلها باسمي

حتى لا تكرهني عندما تعرف هويتي

في العاشرة صباحاً

وعندما تزداد الرطوبة

سأساعدك في تفسير هزيمتي

وأضعاً قصائد القديمة

كى تجلس عليها

سوف تنكيه بكتفها على السور

وتقول :

إنها تحب رائحة السبروتو

وتتسامل :

لماذا لا تتساقط الثلوج في المينا

شتاءً

عندئذ

سأخلع قميصي

واستقبل البرد بفرح

ودون أن تدرى

سأحاول أن احتفظ بملامحها

في اللآلئ نون أن تتلف !!!

ومشيراً إلى الوجوه

المتفحمة القابضة

أمام البوابة في انتظار خروجها

ومحاذراً أن يتلامس فخذاها

عندما تجلس متجاورين

أبرر لها تأخرى

حتى منتصف النهار

بضياح ماكينة الحلاقة

ويأني أهرب منها

لعدم رؤية قطع اللومينو

من خلال قميصها الدانتيل

سأخلى عن نصف التفاحة

التي قضمتها من زمان

سأبص على ميدان الساعة

حين تمر

وأشيل غرفتى ...

■ وأمضى !!!...

# العصر - ماء البذينة

## حازم هاشم

هوايته الوحيدة فقد كان يخرج للمسرح ويمثل، وراحت خضراء الدمن تستثمره فتحقق مكاسب فنية من خلال علاقاته الوطيدة بكل من يديرون الوسط الفني، وقد فرق شاعرنا في الحياة مع خضراء الدمن ظانا أنها تحتوى الآله الموجهة وقد فات أولاده في عاصمة وطن الاشتراكية الأول مع امهم مواطنة هذا الوطن. السلطات التي أرسلته إلى هناك في بعثة للدراسة لم تسمح له عند العودة باصطحاب أسرته إلى مصر، وظل معذبا لحرمانه من الأولاد وليس الزوجة، خضراء الدمن لا تعبر الأمه التفاتا ولا تعضد مساعيها بمختلف الوسائط والشفاعات لاستقدام أولاده، هي ضرة من طراز فريد وزوجة أب «سوير» تجاوزت كل ما عرفناه عن الفسائر وزوجيات الآباء، وكلما اشتدت على الشاعر أوجاع الحرمان من أبنائه، أغرق الأوجاع في الشراب جيده وريته حتى سلم له السكرارى بالزعامه!

### همها وهم الوطن

السبعينيات شهدت تحولات سارت «بلاستيكية» ضخمة تمحو كل ما عاش

بها - طبقا لكشف الحصر لن ارتبطت بهم بقسيمة الزواج - فهو فنان إخراج تليفزيونى شهير، دامت العشرة بينها وبينه لأنها قاسمته الفراش والبيزنس، وأما الرجال الذين شاعت أخبارهم معها فلا سبيل إلى حصرهم، ألم نقل إنها لا تطيق الوقوف على قدميها؟!، والأذن... إلى ثانی المبتلين.

### الشاعر

كان دافى القلب موفور الشهامة جسده شامخ المبني، حالم رقيق المشاعر فهو شاعر، وفوق ذلك صاحب موقف سياسى واجتماعى على عهد صخب شعارات «الفن للمجتمع» و«الانترام» و«الثورة مستمرة» و«الحل الحتمى الاشتراكي» و.... إلخ، مما شاع فى الستينيات، اعتقل وسجن وأغترب وكتب وخطب فشعلته لا تنطفئ، خضراء الدمن لانت بصبره باكية تشكو سوء الحظ ونكد القسمة والنصيب، صنقها لأنه تصور أن حنائه الفياض سوف يغمرها ويفسدها من بعض أظام الماضي الذى عرف. لم يخن عليها بالزواج أملا فى «غد مشرق عزيز»، ولم يكن الشعر.

**ق** كانت - كما يقول الفرنسيون - امرأة لا تطيق الوقوف على قدميها، خضراء الدمن فى متب السوء، خائنة معتادة، لا يمكن لرجل أن يضمناها من باب ليابا، بضمة بطة لكنهما - رغم امتلائها بعض الشيء - تتقافز بين الرجال كالعصفوراء، صنقت الرجال فى خانات نوعية حسب الأهداف، المخرجون للادوار فهي معتلة. والمؤلفون لم أنوارها التافهة على الدرام، والمعتلون حتى لا يعترض معترض على اشتراكها فى الأعمال، أما المنتجون والأثرياء معوما فلزيم الطلوس، فى أول عهدنا بالحياة كان أول من ابتلى بها من الرجال زوج ضابط فى الجيش، لم تدم خديعته طويلا فترك لها «الجمل بما حمل» حتى الولد استغنى عن رؤيته فتركه لها دون تردد أو مششاكل، لندع - إلى حين - ثانى المبتلين، أما الثالث فهو مواطن مرموق حتى اليوم يتنقل المناصب العليا بسرعة الصاروخ. وقد دفعه الصاروخ عبارة عن موهبة مبكرة - على عهد التلمنة - لمستها فيه أجهزة خفية، «بصااص» من الطراز الأول، وأما رابع الذين ابتلوا



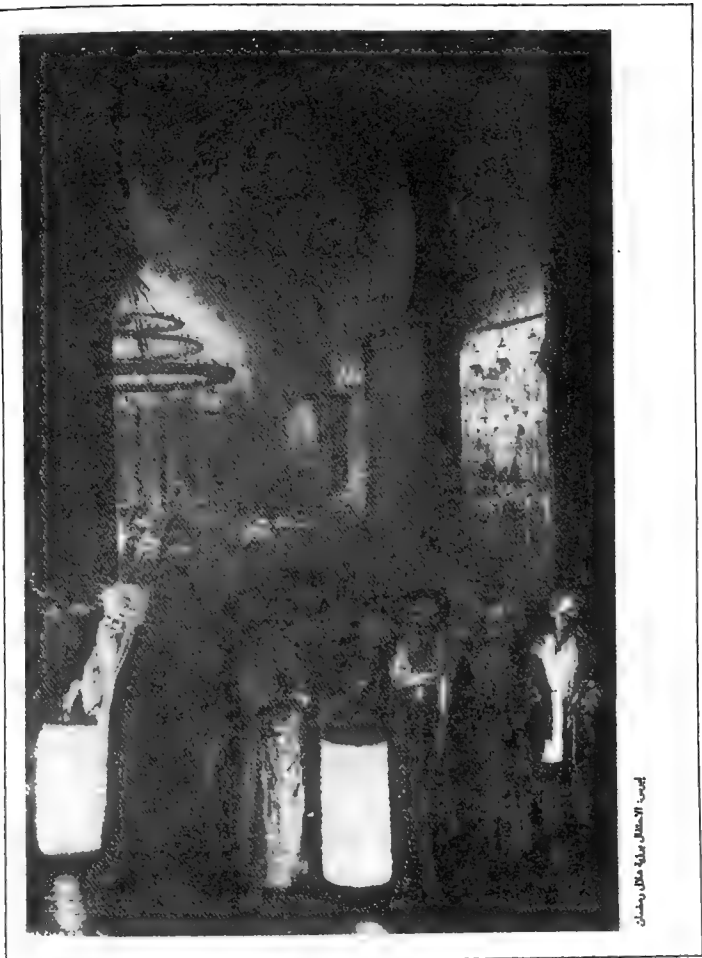
المصريون أوفياء له من أفكار أو شعارات، ومع أن الصدمة قد وزعت على الجميع بالعدل، إلا أن شاعرنا كان يحس برؤية هذه التحولات أكثر من غيرها، أزمته في حرمائه من أولاده، واضطهاد سياسي وأمني طارده حتى في رزقه، لم يكن جاهزا لمسيرة هذه التحولات كما كان كثيرون جاهزون، وكانت الدوائر التي تضطهده تعرف أنه لن يتوب عن أفكاره ولن يشدو بشعره في تحية التحولات، كما كان هو غير مؤهل للمسيرة ولو من باب التقية، كثيرون نصحوه بأن يكون «مرءا» ولا يصبح الضحية الوميضة، وكان هو عنيدا ويعرف نفسه جيدا فلم يقبل على مصالحة «المرءة» ولو من باب المصالحة، ورغم شعوره بأنه كمن يؤذّن في مملكة فلم يكن يكف عن تحريرة الآخرين حسب مواقفهم من التحولات، يقصدهم أينما اجتمعوا ويلج في التذليل على رداة الزمن وردائهم، يضاق به اليمينيون واليساريون واليهين بين والوسطاء، فقد كان ظنيته وزنه الدائم مصدما لكل الثورس، ومع مثل اضطهاد السلطات له أمام كل العين، أصبح هو يعتقد أن الكل يضطهده حتى الأصدقاء، الذين كان يقتص منهم يارغامهم على دفع ثمن شرابه وبعض «التقية» مصروفا لحييه، ووسط ذلك كله تحول شاعرنا إلى حالة مرضية مستعصية، أما خضراء الدمن فقد أصبحت في عيشها ولهوها أكثر صراحة، وعندما لفظها من حياته بالطلاق زادت أزمته من ثقلها عليه، فشبهته شوارع وسط المدينة - كمنظف يومي معتاد - وهو يجوبها رث الثياب يأتي بكل غريب ومدهش من تصرفات يتأسس لها من عرفوها، أما جمهور المارة فقد كان يلتف حوله وهو يحكي ويغني ويغنى وينشد أشعاره وسط مصمصات الشفاة.

## العصماء البذيئة

ذات مساء قصد شاعرنا أن يوزح ضماير الجميع، فبدأ بالجلوس على مقهى الثقفين الشهير ميكرا عن الآخرين، أقبل جلاس المقهى واحدا وراء الآخر حتى أيقن شاعرنا أن النصاب الليلي المعتاد قد اكتمل، أعلن على الجميع أنهم سيسمعون آخر أشعاره ولن يسمح لأحد بمغادرة المقهى أو مبارحة مقعده حتى ينتهي، وكانت ليلة، أول القصيدة «كفر» كما يقولون، عنوانها يبدأ بكلمة على وزن لفظة «الزيميات» وثاني كلمات العنوان وثالثها اسمه هو، ولم تكن أول كلمات العنوان هي البذيئة وحدها، اتضح للسامعين - وهو ينشد - أنه قد ضمن القصيدة كل ما يعرف في قاموس العامية البذيئة، ولأنه شاعر أصيل فقد جمل من هذه الهذات قصيدة - كان يمكن أن تكون عصماء - لولا الهذات، بدأها بندب حظه في النساء، فقد عرف واحدة من.... وقال لنفسه ستقوب، لكنه اكتشف أن... عليها مكتوب، ثم أفاد بأنها كالفرا، يمكنها أن تجمع بين عشيقين - أحدها في الصين والآخر في قليوب - في آن واحد، وهذا ما يشير عجب فكانها طائفة بجناحين وهو لا يدري ماذا يفعل غير رجعه بالطوب، ثم أشار إلى أنها كامها حية باضت فابتها حية مفلها حيث لا ينفع طبيب ولا نواء في هذا الداء، ولأن ما تفعله هذه كان مثارا للقول عليه والتعرض به، فهو يسأل السامعين ويتحدهم إن كان أي واحد منهم يعرف ماذا تفعل رزجته، وينتقل شاعرنا بعد ذلك إلى الفخر بنفسه - كرجل - مما ينفي حاجة هذه التي عرفها إلى غيره من الرجال، لكنه يؤكد أن الفلوس هي السبب وتهد أجدع بيتا، ومع أنه يملك سبع صنائع فهو «جعان وعريان»، وألست تعبت يا عمي

ولا يمهأ ع الفكّة، وهاتو الحافظ وأيديكو ياللا ع الدولارات، ونظرة ياللي جايين الليلة من عكا، أنا أمير في الشعر ولكن «طظ»، حظي نعي ونمي هو الحظ، ثم يعرض شاعرنا بأحد الوزراء فيؤكد أنه كان من عشاقها، ويستشهد بأحد وكلاء الوزراء، وما هو شاعرنا يسترسل في قصيدته فيعيلي على سامعيه كلمات نعيه بعد موته، وعاش فقيدنا العزيز ولا كلب في الصحراء، ومات فقيدنا العزيز ولا حتى موة كلب، غلطنا؟ يجوز بس فيه غيره من الشعراء، تاهنن قامة وعاشوا حكمتك يا رب، ثم يسخر شاعرنا ممن يطلب الإحسان يقول: معاك سبيجارة بسلاطمة طلع الطبعة، لآكي سترابك عالم لايقة ع الويسكي، أقطع دراغي لو أمك جت من الطرية، ما تعرك - أصلها بياغة في الموسيقى، أنا ابن مصر اللي فيها الشنق ولا الكرايز، من عهد خوفو وخفرع واللي قرع الباب، لو يشنقه اليهود في السر إيه يجرى؟، حيقولوا مجنون شق نفسه وأنا الكداب، اشنق وديتها حقنة قبل وقف البنش، وقلت يومها يا رب الموت علينا فرض!

في تلك الليلة تأكد كل من سمع القصيدة العصماء البذيئة أن شاعرنا محبوم، فقد كانت رعدته تصاحب الكلمات وهو يبالغها بتأكيد على الحروف، وبعض صبية الشعر تضاظفوا القصيدة بخط يد الشاعر حتى انتهت إلى جيب أحدهم، لكن الكثير ممن سمعوا حفظها عن ظهر قلب، قصيدة تلقى ولا تتشر بالطبع ويلتفتها لم يدرك أحد كيف تسلسل الشاعر في هدوء مغادر المقهى، لا يعرف أحد إلى أين ذهب، وجاء خبر موته في أحد الشوارع، فحزن لوفته من حزن، وارتاح البعض من تعريضه لهم، يذكرونه أحيانا ويذكرون أشعاره في المسرح وغير المسرح، ولا ينسفن الإشارة إلى العصماء البذيئة ■



إحدى الأجنحة الملكية خلال زيارته

# الحوار

١٢٢ الحوار الأخير مع زكي نجيب  
محمود ، مصطفى عبد الغنى .

«القرأتين»، ومن المهم أن أسهب أكثر حول هذه الفكرة لأهميتها بالسياق النقدي عندنا، وهي فكرة فصلتها بشكل ما في مقالة لي نشرت بعنوان «الناقد قارئ لقارئ» وقد قلت في هذه المقالة ضمن ما قلت، إن الشاعر ينقد نفسه حيث اعتمد هذا من شاعر كأي تمام، الذي كان وراء اللون «الحماسة» الذي اختار شعره القديم ونظمه ثم جاء المزيقي ليكتب مقدمة له ويخيل إلى أن الشاعر العربي العظيم أبا تمام، قد اختار ما اختاره على أساس يختلف اختلافا بعيدا عن الأساس الذي كان هو ينظم عليه شعره وإلا فكيف نفسر أن شاعرا عظيما كهذا، ينظم شعره الخاص من لون حتى إذا ما أراد أن يقرب للناس مثلا للشعر الجيد جعل اختياره من لون آخر ويشكل آخر أي أن أبا تمام كان موضوعيا في اختياره ذاتيا» في شعره الخاص، لأنه توخى الجودة وحدها وهو يختار، أما حين ينظم شعره، فلا يسعه بالطبع إلا أن يطلق نفسه على سجيته، أما في حالة الاختيار فهو بمثابة الناقد وفي حالة الإبداع فهو شاعر..

أردت أن أقول كما كتبت قولا جديدا لافرق للناس بين ذاتية الشاعر وموضوعيته وهذه هي الأحكام العلمية، لأن الخلط بين هذين الجانبين في حياتنا خلط قاتل، فإذهب مع شعورك ومع هواك وميلك إلى أبعد مدى تستطيعه، لكن اعلم أنك عندئذ تتجول في عالم خاص بك وأنت حجة على سواك أما إذا تصديت لأحكام عقلية وتريد إصدارها على أي شيء، بما هو مشترك بين الناس، فضع أهواءك عندئذ في صندوق مفلق حتى لا تفسد عليك وعلى الناس حياتهم العقلية.

وقد أسهببت بتعمق أكثر حول هذا في كتاب «قصة عقل» خاصة في فصل بعنوان «نظريتي في النقد».

هذا هو الحوار الأخير معه أجريته في منزله، والحديث يستمد أهميته من كونه «الحوار الأخير» فيه نستطيع أن نلتقي بثمرة أفكاره مبلورة فيما يشبه «أغروية البجعة الأخيرة» كما أشار في آخر كتاباته المنشورة.

ترى ما هي آخر كلماته؟ ودار الحوار

●● ما هي الملامح العاصمة لانظومتك النقدية؟

– في النقد، نقد الأدب لي وقفة خاصة، هي أنني اتخذت لصفات معينة صبرت فيها، شرحت، وشرحت، وشرحت، وقفة معينة عبرت عنها، أذكر بداياتها منذ معركة دارت بيني وبين د. محمد مندور [والمعركة رغم صغرهما لكن أثارها كانت كبيرة].

لقد كان د. محمد مندور، رحمه الله، قد قام بترجمة كتاب صغير عن الفرنسية مع أستاذ له في فرنسا اسمه «لنسون» وقد قال في هذا الكتاب، ما معناه إن النقد ليس ذوقا، بل هو تحليل، والتحليل تحليل، والتحليل عقل، وردت عليه أنا في مقالة.

في هذه المرة، كنت قد وضعت الفكرة المحورية عندي في النقد الأدبي، وهي أن الناقد يستحق أن ينقد بذوقه العام مادام ينقد، ثم ينتقل من الذوق العام إلى القراءة الثانية وافضت حينئذ في حكاية «القرأتين» هذه، ولكن شخصاً ما مجهولاً لي ولا أعرفه، نقل حكاية «القرأتين» هذه للدكتور محمد مندور، وقيل وقتها إن صاحب هذه النظرة هو الدكتور مندور، في حين أنها كانت من اجتهادي أنا.

وما أريد أن أؤكد هنا أنني أنا وليس د. مندور صاحب فكرة

## الحوار الأخير مع

زكي نجيب محمود

مصطفى عبدالفنى

## ●● الإحاطة أن «نقد الفكر»

يسبق عندك «نقد الأدب»؟

ما يهمنى أن أؤكد عليه هنا، هو ما لم يلتفت إليه أحد من نقادنا، خاصة وأننى معنيٌ بقيل الكتابة فى النقد الأدبى أو المقالة أو الصور الأدبية إلى غير ذلك: «بنقد الفكر» وهو ميدانى الأول الذى أحرص عليه.

لقد أصبح «المطبغ الفكرى» الآن فى الوطن العربى كله فى حالة يرثى لها، لا أحد يعرف ما الذى يجب الاهتمام به وتبنيه، أو ما يجب إهماله وعدم الأخذ به، وإذا أراد مؤرخ للفكر أن يعيد رصد ما كتبت ويعيد تصنيفه لأدرك أن ثلاثة أرباع ما أكتب لا يخرج عن نقد الفكر، كما أنه لم يوفق الله لنقاد ليقول هذه الحقيقة لى، إن «نقد» الفكر فى عالم كعاملنا الثالث هو ما يجب الاهتمام به أكثر من غيره.

وهذه فرصة لأسأل سؤالاً مرتبطاً بذلك وهو: هل يوجد بالفعل - نقد الفكر؟

والإجابة من عندى أيضا وتقول «إن نقد الفكر أكيد موجود قائم، وهو يعنى التنب إلى تحليل الفكرة بفصلها عن الأفكار التى تخالفها وإن تشابهت على السطح، والخلط الفكرى يأتى حين ترى الفكرتين معاً فتعتقد أنهما فكرة واحدة، فإذا كنت تجد جزءاً تحليلياً فى مقالة ثم توجه مجهر تفكيرك نحوه لتقدم بالتحليل وتصل إلى الحقيقة النهائية، فإن هذا يعنى نقد الفكر كما أرى.

فصل الفكر الضارفى عن الفكر العلمى هذا إذا افترضنا أن الضرافة لها فكر.. عملية نقد الفكر للوصول منه إلى عمق الرأى للصحيح بكل ما فيها نهج وأدوات إجرائية تسمى فى السياق الأخير بالتأثير حيث إن نقد الفكر هو أساس حركة التأثير.



زكى نجيب محمود

«المطبوعة الزرقاء» ثلاث مقالات فصلت فيها الكثير مما أريد التركيز عليه فى شروح الثقافة المختلفة: العلم، الأدب، الدين، الفلسفة وقد أعدت أنظر فى هذه المفاهيم خلال عدة مقالات ضافية.

يمكن العودة إلى هذه المقالات مع التنب إلى الظروف التى كتبت فيها.

ما أريد التركيز عليه هنا أن التمثل عند مثل هذه المفاهيم أو الأفكار ضرورية لعصر التنوير، وهذه الضرورية لم يتنبه إليها الكثير من الذين يكتبون الآن، ولا تدعى أنكرك أسماء كثيرة هنا.

(فى الواقع ذكر د. زكى نجيب محمود أسماء كثيرة، معاصرة غير أنه تصانسيا لغضب أصحابها، وكلهم مازالوا يبننا، طلب عدم ذكرها).

●● دراسة المؤثرات الأولى لديك تؤكد أنك تأثرت بالنقاد الإنجليزى سبنجان وكتابه «النقد الجديد» الذى صدر عام ١٩١١، أليست هذه مرحلة من مراحل البنوية فى الأدب؟

وقد كان الهاجس الأول عندى، فى كل ما كتبت، أن أتوقف كثيراً عند نقد الفكر وأسأل:

ما هو الفكر الرياضى؟

ما هو الفكر الطبيعى؟

ما هو التحليل، ثم تحليل التحليل..؟

وتستطيع أن تجد هذه النظرة «نقد الفكر» فى كل ما كتبت، وبهذا الأسلوب تسألنى عن أفضل ما كتبت فى هذا المجال فاجيب على الفور:

أنظر إلى تحليل فكرة «العروبة» فى كتابى الموسوم «عربى بين ثقافتين» فقد حاولت أن أتوقف عند كلمة «العروبة» وأسهب طويلاً حول الفكرة ما هى؟ ما أصل الجذر اللغوى؟ والفكرى لها؟ وكيف تطورت؟

وقد انهيت خلال هذا كله إلى أن فكرة العروبة هى نمط فكرى لا عرقى أى ثقافى، وقد أسهب فى هذا كثيراً فى أكثر من موضع فى كتاباتى الكثيرة.

أيضاً، أفضل ما استخدمت فيه نهج نقد الفكر مقالاتى الأخيرة بعنوان

– بداية ثمة فارق كبير بين نهجى وأصحاب البنيوية، وباختصار فأصحاب البنيوية هؤلاء يريدون أن ينصب النقد على البنية الأدبية نفسها، على اللفظ وحده.

والشائع فى صور النقد أن البعض يرى أن النقد يتوصل بالمجتمع ويستفيد به «مثال د. طه حسين» أو أن النقد يتوصل بتفسير المبدع «مثال العقاد»، والتفسير الاجتماعى أو النفسى أو الجمالى لا أهتم به وإن كنت لا أغفله تماماً، إن أهم ما أهتم به على المستوى الشخصى، هذا البناء الذى أسمه أدب.

إنى أسأل: كيف يكتب؟

أنى أن اللفظة، النص هما ما أركز عليه فى المقام الأول، والغريب أن النقد العربى القديم «كما هو الحال عند الجرجاني والأمدي...» وغيرهما يهتم بهذا الاتجاه، والخصائص التى تركز على اللفظة أو نظرية النظم كما تسمى فى التراث العربى.

ومن راجع النقد التراثى يلاحظ أن الناقد العربى لا يهتم بالمجتمع أو البناء النفسى، لأن اهتمامه فى المقام الأول بالبناء اللفظى.

إن الاهتمام بالنقد يتركز على عدة زوايا، لا أهتم بها إلا من زاوية النص والتكوين اللفظى.

وأنا لا أختلف كثيراً مع البنيوية، لكننى لا أتفق تماماً مع ما تذهب إليه، فإذا وجدت فكرة ما لأبد أن تنعمق فيه عن الفكر الأسبق خلال التحليل العميق، ولأبد من الوصول إلى أصول البنية القائمة بين يدي فى أعماقها البعيدة وعلاقاتها العضوية على سبيل المثال، الشعور مع اللاشعور، ومعنى هذا أننى شغلت حيلة حياتى بفكرة ضرورية استخراج البنية الأساسية الفكرية فى

النص وبالتعميم، فإذا حلل ناقد مثل شتراوس - على سبيل المثال - أدواته وعياناته سوف يصل إلى هذه البنية البعيدة العميقة فى شتى المجالات الأثنولوجية..

لا يهتم على أية حال، اسم العملية التى أقوم بها إجرائياً للكشف عن النص، فهذه العملية عرفت عندنا قبل أن نعرف عند غيرنا فى الغرب لسنوات، أنت إذا حفرت فى بنية أى عمل عربى ستصل فى الأعماق إلى رؤية العربى الحقيقية.. وقد كتبتها فى كثير من المقالات.

إن الرؤية فى نهاية السياق تشير إلى توحيد الكثرة فى واحد: المجتمع شيخ القبيلة، أبناء العيلة.. إلخ ويضاف إلى هذا أشياء أخرى بدهية كالوحدات الزخرفية فى الفن العربى، سلاسل التكوين، رتبة القافية فى القصيدة، كل هذه رؤية (موحدة)..

فالعن تتبع هذه الوحدات بشكل متوال يستمر أبداً، وحين تنتهى هذه الوحدات من أمام العين تبدأ المخيلة لتكرر هذه الوحدات مرة أخرى ولكن فى الخيال.. إننا فى التشريعية نجد هذا بالشكل الذى نصده تماماً فى الرسم على النحاس أو بالرسم على السجاد..

إن الفنان العربى فى كل هذا يهتم أساساً بالفكرة ويكرها.

باختصار للشاعر العربى «أو الفنان» حين يصف شيئاً يوهك أنه كذلك، سواء جاء ذلك على شكل حصان أو امرأة أو طفل.. إلخ فى حين أنه فى الواقع لا يهيم المثل وإنما المثال.

[لا المثل وإنما المثال - أكرها].

إن الفنان (أو الناقد أو الشاعر) هنا لا يهتم بالمثل، لماذا؟ الإجابة لأن النسبى فى الفرد، لكن المثل الأعلى يكون أبعد

من هذا بكثير.. إن كل شئ، باختصار هنا هو امتداد للبنية.

إن البنية الأساسية ما لا يرى لكنها تظل دائماً هى أساس العمل، الأساس الهيكلى أو الجهاز العظمى.

لكن: ما هى البنية؟ هى كما نراها. الفورم

فى الفورم تجد فى الإنتاج الفنى كيف تلاحمت الأجزاء فى شكل واحد System، إن هذه الأجزاء تسمى التيمة الفنية..

نسال أنفسنا: ماذا يوجد فى هذا الشكل أو فى هذه اللوحة التى أساساً؟ الأثر العام موجود فى جزء منها، غير أن التامل يرينا أن كل وحدة وضعت فى وضع يكتن لها وظيفة يصعب الاستغناء عن أى جزء فيها.

ومادامت هذه الرؤية الكلية هى التى تربط بين الأشياء يتضح الفورم ويتحدد.

وأعود إلى البنيوية من سؤالك - حيث إننى لا التفت إلى مبادئ، هذه البنيوية كما عرفت فيما بعد، إن مذهبى يتحدد أساساً فى ضرورة، وهى أننى مادامت أرد المنتج إلى ما هو مضمون فى الضمير الثقافى للمجتمع أو الفرد، فإن هذا يكفى ليلقى على (المادة) الصور ويزيدنى من فهم المجتمع الذى أنجب هذه «المادة».

بالضبط كما أن التحليل النفسى، يعود بالشعور إلى اللاشعور كذلك فإن هذا الشعور عندى هو (البنية).

●● لنقترب أكثر من فهمك للنص..؟

– لكى أفهم العمل - أيا كان نصاً أو لوحة - فإننى لأبد أن أبحث عن البنية، ويمكن أن يصل بحثى، بدون ضوابط إلى مشاهة غير أن الخروج من هذه

التمامة يكون مرهونا دائما - كما اسلفت  
- بالوقوف عند القورم.

إننى اتف هذه الوقفة الأخيرة  
لاسأل:

كيف ركبت اجزاء العمل أو اجزاء  
الكائن الفنى بحيث تتساند ويحيث يكون  
بينها ما يسمى «الوحدة العضوية»؟

- إننى لا التفت كثيرا إلى المجتمع  
وتطوراته المستمرة إذ يكون هذا كله  
خارج تصورى المنهجي، وإنما ما التفت  
إليه، فى المقام الأول هو العلاقات  
الدخلىة فى النص..

وهنا يصبح (الفورم) الإطار  
الرئيسى.. وقد يهمنى أن أكرر أنه لا  
يهمنى المجتمع هنا، حيث تكون الأولوية  
عندى للآتى:

أن أحلل القطعة المقصورة ليس  
بمعنى أنها أثرت فى المجتمع أم لا فإن  
لهذا مرضع آخر، وإنما لهدف آخر، ولا  
يعنى هذا أن أطرح من حساباتى - كناقذ  
قدر التفسير الاجتماعى أو التفسير  
النفسى، لا.. هذا كله يؤيد من فهمى  
للنص وظروفه، غير أن الأولوية عندى -  
تكون فى النقد الأدبى، وهذا يعنى أن  
أركز أساسا على الأدب نفسه أى فى  
النص يكون التركيز على «الأدبية» وفى  
الفن يكون التركيز على «المادة» الفنية،  
وفى جميع الحالات لا أتوقف عن البحث  
عن الوحدة التى هى القورم.

●● اسمع لى بسؤال قد يبدو  
فى ظاهره خروجاً عن أدوات  
التحليل الفنى، لقد قلت إنه لا يهكم  
المجتمع وهو ما كررته كثيرا، فى  
حين أننى أرى أن كتاباتك لا تخرج  
كلها عن المجتمع وما تقدمه من نقد  
للفن والأدب اليس من صميم  
السياسة بطريق غير مباشر؟

- حين أتفى العلاقة بينى وبين  
السياسة فإننى أكون قد قصدت معنى  
محدداً.. حيث إننى لا أرفض النظريات  
السياسية، لقد درسا هذا النظريات  
بحكم دراسنا الفلسفة المتخصصة

وتعرفنا عليها أكاديميا منذ أقدم  
العصور، غير أن ما تصبته هنا حين  
قلت إننى لا أهتم بالسياسة هو طبيعة  
التعامل المباشر مع الأنظمة وأنا بالفعل  
لا أقتررب منها ولا تمجيني، ولا أطيق  
التعامل معها ذلك التعامل المباشر  
المعروف، وأقصد ويوضح أكثر أننى  
كرجل علم لا أجد فيها ما يهمنى،  
وكرجل علم فأتا مولع بالتحليل العقلى،  
خاصة وأننى أرى فى هذه الأنظمة  
سطحية شديدة وغريبة على، هذه الحالة  
لا أستثنى منها أعظم السياسيين، انظر  
على سبيل المثال (كنا فى إبان احتدام  
أزمة الخليج يناير ١٩٩١) ما قاله  
الرئيس الأمريكى (جورج بوش) إنه يقول  
النشى، ثم يجي، بنقيضه، إنه يقول اليوم  
ما ينقذه غدا، إنه يؤكد ويصرح ثم يجي  
بعكس ما أكده وما صرح به من قبل.

هل أعود إلى النظرية السياسية،  
إنها قائمة، الفكر الفلسفى الكيد، النظرية  
السياسية وراها جهود واجتهاد مؤكد  
غير أنها فى الممارسة المعاصرة تخفى،  
أما النظرية موجودة دون شك، غير أن  
هؤلاء السياسيين الكبار لا يعرفونها من  
يعرفها إذن؟ هو الفيلسوف، وهو ما  
يعود مرة أخرى من أرض السياسة إلى  
أرض الفلسفة السياسية ونظرياتها التى  
نعرفها وندرسها.

أقول هذا كله وكى لا أخرج من  
الرؤية الفكرية أو النقدية لى.. فالعلاقات  
الدخلىة تعود إلى النص وليس إلى  
خارجها، ومعنى آخر - نلاحظ أن «نقد  
الفكر» يشكل البعد عن الممارسة  
السياسية المباشرة، إنه يتعارض فى  
أحتامنا بالنص داخليا.

إن جهود الأكاديمى الفلسفى  
الخالص لا تنصرف إلا لهذا الإله الذى  
اسمه النص، فنحن لا نهتم أساسا إلا  
بالنص المكتوب، وهو ما يطرح سؤالى:

●● لماذا كل هذا التركيز على  
النص؟

- والإجابة هى أن دأى جنس أدبى  
أو فنى: سوف يكون عضوا ثقافيا فى  
جسم المجتمع وليس من الممكن غض  
الطرف عن المجتمع.. وفى هذا أحيل من  
يقرا لى إلى مقالتي فى كتاب بعنوان  
(عربى بين ثقافتين) وإلى كتاب آخر هام  
هو (تحديث الثقافة العربية) وأقول فى  
هذا كله إن أهم عيوبنا أنه ليس لدينا  
رؤية، والسؤال المنطقى هنا هو:

●● إذن ماذا نفعل لنوجد هذه  
الرؤية؟

- بشرط أن تكون رؤية توحدا،  
وهذا شرط نلاحظه فى عنوان إحدى  
مقالاتي «تشابه الاجزاء ووحدة الهدف»..  
هل نحن فى حاجة إلى مثال؟

إن فنلنظر: عندنا مصور وليكن  
«صلاح طاهر» وأيضا عندنا شاعر  
وليكن (صلاح عبد الصبور) وعندنا  
نحات وهو أى مخرج تليفزيونى.. الخ  
الخ، كل واحد من هؤلاء يهضى لى  
اتجاهه ويدون أن يشعر كل منهم بأن  
لضميره هدفاً محدداً، فإذا توحده الهدف  
ترحدت التوجهات.

●● تعود مرة أخرى للمؤثرات  
الأولى عندك.. لقد اهتممت كثيرا  
بالإنجليزى ووردنورث كما ترجمت  
له، فما علاقتك الفكرية به؟

- بذلت جهدا كبيرا لفهم هذا الشاعر  
ونقله إلى العربية، وقد تركت بعض  
جهدى فى هذا فى كتابى (قشور وباباب)  
وما شئنى إليه تحديداً هى رومانسية  
القرن التاسع عشر وقد كان أبرز مفكر

وكاتب بعد ووردنورث هو كوليردج..  
فقد كان هذا التيار الفكري العريض رد  
فعل للثورة الفرنسية، حيث كانت هذه  
الثورة قد انتهت بالكاد أو أن نهاياتها  
تلوح في الأفق، وإن كان نابليون مازال  
موجوداً ثم محبوباً في «سانت هيلانة».

عوضاً نسيت أن أذكر أن من أهم  
رموز هذا التيار «هيجل» فقد كان  
الينبورغ الفلسفي لهذه الثورة الرومانسية  
التي تولع بالخيال وترسله إلى آخر مداه  
حتى لو كان آخر هذا المدى فلسفياً، إن  
كوليردج، ووردنورث وهيجل ويبرون..  
الخ مجموعة واحدة كان التحدر والفكر  
الواعي فيهم من إصدار الشورة  
الفرنسية.

ما يهمني من هؤلاء جميعاً الموجهة  
الشعرية والدعوة الرومانسية التي دعوا  
إليها لقد تكلموا عن الفاظ الشعر، وقالوا  
إنه يمكن أن نأخذ الألفاظ الشعرية من  
شفاه الفلاحين أي مما يتساقط من  
أفواه البشر، لا تهتم بغير نقاء اللفظ  
وصلاحيته الضمنية فقط.

●● لننتهمل أكثر عند المؤثرات  
الأولى لديك، واعتقد أن ما أثر فيك  
دائماً هو تكوينك الفكري؟

– أهم هذه المؤثرات في التترات  
العبري القديم تمثلت في «عبدالقاهر  
الجرجاني» حول الإعجاز القرآني  
«فنظرية النظم» عند هذا المعلق الكبير  
أسقوت على منذ فترة مبكرة من حياتي.  
وإعجابي الشديد بها رحت أكتب  
هوامش وأسجل ملاحظات.

وبالطبع هناك كتّاب تراثيون كثيرون،  
غير أن الجرجاني كان أروعهم  
وأكثرهم تميزاً في قضية «تحليل النص»  
بوجه خاص لأن النقد عند الجرجاني  
يعمل أساساً المفهوم الخاص به، لم يكن  
الأدب غاية، وإنما جاء الأدب فيما بعد،  
لقد كان هدفه الأوضح هو بلاغة القرآن

الكريم حيث كان يبحث في أسرار  
البلاغة وأثرها في إعجاز القرآن الكريم  
محاولاً أن يجيب عن سؤال هام هو:

ما السبب الذي جعل القرآن الكريم  
على هذه الدرجة من الأهمية البلاغية  
وقد انتهت به البحث والفحص والتأمل  
إلى الفكرة البسيطة التي مازال يأخذ  
بها الناقد الحصيف «وهي الطريقة التي  
رتبت بها الكلمات»، إذا رتبت كلمات بيت  
شعر وجملة نثراً في سياق محدد بنفس  
الترتيب الذي يرد على التفكير العقلي  
فيما يريد أن يهضم فكره، أي أننا حين  
نسعى إلى توضيح فكرة لابد أن نراعى  
عدم الخلط فيما بينها ثم نأتي بترتيب  
منطقي محدد آخر وعلى سبيل المثال،  
فحين يقال ضرب الولد ولده لأنه أثار  
ضجة في البيت، يمكن أن نقول إذا أثار  
الولد ضجة قام أبوه بضربه.. وإن  
قممت وأخرت الترتيب المنطقي الفاض  
بالفاعل والمفعول والسبب.. الخ

وبصفة عامة، لقد وضع الجرجاني  
يده على اللفظة ونفس ترتيب الألفاظ  
وكيف أنها رتبت بنفس الترتيب المنطقي  
الخاص بها فتكون هذه الكيفية هي  
درجة الجمال والإعجاز، أي أن ذلك  
ببساطة هو الموضوع، أما الذي يبادر  
بالارتجال ولا يهتم بوضع الكلمة في  
سياقها المحدد الدال فإنه يخرج عن سر  
الإعجاز اللفظي، أيضاً إلى جانب  
الجرجاني وتأثيره الهائل في أعمالي،  
يمكن أن نضيف من المؤثرات أنني تأثرت  
بالرواد المثقفين من المصريين لقد تأثرت  
برد الفعل لا للمصاكة، تأثرت جداً  
وبشكل كامل، بأعلامنا من مثلي الجيل  
الماضي: كله حسين وعباس محمود  
العقاد وحسين هيكل وغيرهم.

والواقع أنني وأنا طالب، قرأت كل  
كلمة بل كل حرف كتبوه بدون مخالفة،  
غير أن التأثير قد يأتي بالعقل لا  
بالمحاكاة بالضرورة.

ورد الفعل عندي هو أنه كان ينبغي  
العناية بالقطعة الأدبية نفسها، مع عدم  
ضرورة البحث عما وراء سر هذه القطعة  
بعد ذلك.

إن هذا البحث يظل مفيداً، ولكن في  
السياق الأخير ليس جزءاً من النقد  
الأدبي، وإنما هو جزء مضاف إلى  
العملية النقدية.

لا بد وأن استطرد عن التفكير  
الفلسفي في هذا العصر الذي عشت فيه  
بوجه خاص وهو القرن العشرين، إذ إنه  
في هذا العصر اشتدت العناية بالفكر  
الفلسفي بهدف تحديد المعنى، لدرجة أنه  
قيل إن الفلسفة هي في صميمها بحث  
عن الطرق التي تصدب بها المعنى ولا  
شيء غير ذلك، لكن لابد وأن نضيف: في  
أي ميدان؟ ليس فيها ميدان خاص بها،  
وليس لها موضوع معين يتمثل، لا، في  
أي موضوع تاريخي أو علمي أو أدبي..  
إلى غير ذلك إذن يظل السؤال الهام هو:

كيف تحدد المعاني؟

لعلها – وهذا هو الجواب – استخراج  
بعض القواعد التي تضع هذه الحدود.

وإذا سألنا هنا: ما المقصود بالمعنى  
تكون قد وضعتنا البلية جيداً لبناء  
الوضوح الفكري في أية تجربة.

وهذه هي الأولويات التي تأثرت بها  
على المستوى الفكري والفلسفي.. وأنا  
على أية حال بالنسبة للأدب الغربي  
قارئ، وأست ناقد، أنا لا أزعج لنفسى  
أكثر مما لها الذي ينقد لابد وأن يكون  
لديه التحليل الوافي للفظ ذاته الذي  
ينقده.

وبشكل عام، فانا في الأدب العربي  
قرأت كثيراً وكمستهلك لهذا الأدب  
ومتابعة أكثر ناقدًا..

وهنا توضيح لابد وأن أتصل عنده..  
إن قارئ «قصة عقل» وهي سيرتي



الفكرية. يخيل إليه أنني قارئ، للادب الإنجليزي أكثر من الأدب العربي، وأننى متأثر غريباً أكثر في الحديث عن التراث العربى فى تكوينى الفكرى؛ وهذا غير صحيح.

إننى بوضوح لا أنتسب للادب الغربى أكثر من الأدب العربى، وإنما لأننى - ربما للتفسير - نشأت أصلاً فى مدرسة إنجليزية، فكانت اللغة الإنجليزية أسهل عنى كثيراً من سواها، بل والتعرف بالتعبية على الأدب الغربى أكثر من غيره، غير أن متابعة مؤثراتى فى بدايات القرن، يشير إلى أن معرفتى بالأدب العربى فى رافد من رافده تم خلال مثليين فى العشرينيات، لقد قرأت، كما أسلفت لكل مثلى الجيل الذى عاصرتة كله حسين، وعباس العقاد فى نفس الوقت الذى قرأت فيه لفريين: برنارد شو ووردزورث وكوليرج... الخ

وخروجاً من هذا كله للمصداق إليه ثانية، أستطيع أن أذكر لك أن كتاب «تجديد الفكر العربى» فى جزئه الأول بوجه خاص وضعت فيه الأساس التحليلى لفكرى بشكل عام سواء أكان نظرياً خالصاً أو تطبيقياً، ففى هذا الكتاب ترجمة لما أظنه ثورة على ما كان.

●● أردت أن أسمع شيئاً عن بعض معاركك الأدبية؟

- كما قلت، فإن المعارك الأدبية لدى تختلط بالمعارك الفكرية ولا تتفصل عنها كلياً. نقد الفكر ونقد الأدب - ينبعان من وجدان واحد وتكوين واحد.

ويصدق فإن معاركى الفكرية كانت حامية الوليس أو عاتية، وقد ركزت فيها بدءاً من الخمسينيات على ما يسمى (بالوضعية المنطقية).

وهالوضعية المنطقية، كما يحلولى التعريف بها ولا أمل ذلك. فى اسم وتعريف يطلق على عدة مبادئ لتحليل اللغة تحليلًا يتبنى أساس المعنى وأساس الوضوح فأتنا لا أريد بها أمر تعبد أو تقديس، وإنما أن تستخدم كمبادئ، فى التحليل ثم تدخل بعد ذلك مرحلة التطبيق وكتبى كلها خاصة الأخيرة منها - فى مرحلة تطبيق للمبادئ التحليلية التى قال بها الفلاسفة منذ سقراط إلى ديكارت إلى فلاسفة «الوضعية المنطقية».

وأصحاب (الوضعية المنطقية) لهم أشياء قليلة من أكثر ما يحرصون عليها لتحليل الكلام، لكن يتبين هل له معنى أم خارج على المعنى؟.. وقد ركزت كثيراً على هذا المعنى فاشتد انتباه الآخرين لما أقول لأنهم، خطأ منهم، ربطوا ما أقول بالدين..

وهنا دعنى استطرذ أكثر..

إذا قلت إن الجملة لا تقبل إلا فى حالتين:

إما أن تعنى شيئاً واقعياً يوازنها

وإما أن تكون من نوع التفكير الرياضى وهى تعنى أن تحلل نفسها.

فالواقع أن هذا شرحه يطول، إن الجملة فى الواقع لأمى هذا ولا ذاك، لا هى على نمط الفكر الرياضى الذى يحلل نفسه بنفسه، ولا هى على نمط الفكر الطبيعى الذى يصف واقعاً من الواقع فىقالى بها فى النار لأنها كلام فارغ.

إذا قلت هذا، فما إذن أجد؟

أجد أن يقول (طبيب) القرآن الكريم لا هو هذا ولا ذاك....

إنهم يفهمون ما أريد بشكل مغاير تماماً... أى أنهم فى الواقع لا يفهمون ما أريد كما ينبغي، يريدوننى أن أكون على شاكلتهم، كل كلام عنى يخضع لمنطقهم، مع أن القرآن الكريم نفسه حثاً على التكبر والنظر..

ومن هنا وقعت معارك كثيرة جداً، ليس من خارج الإطار الفلسفى فقط بل وايضاً ممن يعملون فى الفلسفة أيضاً، فهؤلاء الآخرون الذين يعملون بالفلسفة ليسوا بهذا الوضوح.. ولذلك فقد رفضت الليتافيزيقا إلا بمعنى واحد، هو أن تحلل لغة العلم لتردها إلى أصولها، أما أى شيء آخر غير هذا، فهو مرفوض، لأنه ينتهى إلى مزاعم لفظية ليس لها مقابل فى الواقع، ففئات من الناس خلطت بين التفكير فى الميتافيزيقا والفلسفة.

ومن ثم تعود إلى قرامة المقدمة (فى الطبعة الثانية) من كتابى «خرافة الليتافيزيقا» الذى عرقلته فى الطبعة الثانية «موقف من الليتافيزيقا» من راجع ما جاء فى مقدمة الطبعة الثانية - يجندى أكثر وضوحاً مع نفسى، وأقرب فهماً لهؤلاء الذين يفهمون فكرى بطريقتهم الخاصة وهذا الذى بينهم مبعثه أننى حاولت أن أوضح نفسى بشكل آخر، وإن لم أفسر قناعاتى الفكرية أبداً وتستطيع أن تجد معارك لى كثيرة مبعثها الأول والأخير عدم فهمى كما يجب، ليس إزاء العامة أو المتعلمين فقط، وإنما من بين الأدباء والفلاسفة، وبهذا يمكن أن أذكر معارك كثيرة لعل من أهمها معاركى الصادقة مع كل من محمد منور، وأنور العداوى ومحمود أمين العالم. ■



الملك عبد الحفيظ

# الإشارات والتنبيهات

١٥٠ **نصر التنوير يواجه الظلام**، عبدالرحمن أبو عوف . ليبيا شرق الغرب - على خلفية ألف ليلة وليلة ، إدريس المسماري . فلسطين حتى إشعار آخر ، سهام عبد السلام . السودان شعرية النص وشروط الحداثة ، ع . م . فرنسا حول مفهوم السينما الاستعمارية ، جان روى . ترجمة : احمد عثمان . ألمانيا « فان كوخ » ويوتوبيا اليابان ، نجم والى . إنجلترا الكاتبة ، على احمد . إيطاليا مهرجان السينما التسجيلية فى فلورنسا ، المحمود إبراهيم - عطايا الغرب المسمومة ، اجرها : إليزابيتا كونفالوسى وترجمها : م . ا .

## مصر

### التنوير يوافق الضال

**في** إن الاتحاد الثقافي والفكري الذي أقيمت عليه [الهيئة المصرية العامة للكتاب] بيت الخلقين المصريين ويجهد ووعي المسئول عنها د. سمير سرحان، ينشر وإعادة طبع كتب التنوير والعقلانية والفكر العلمي التي صدرت في أوائل القرن العشرين بجانب مساهمات أجيال أخرى تحمل الطعنة والراية بشجاعة.

كل ذلك أمر جدير بالترحيب والمساندة والدراسة والمتابعة.

لما يحدث الآن من هجوم شرس جاهل غيبي ودموع على العقل المصري والشخصية المصرية من موجة العنف والإرهاب واستخدام القوى المتطرفة السفلية للذين كقناع واحتيال المثقفين وإشاعة الفوضى والعبد.. كل ذلك يستلزم أن يقف المثقفون المصريون وحملات تراث الثقافة الوطنية الديمقراطية النقدية وقلق شجاعة بقلعة ومسكولة.

لقد جذحت هذه السلسلة من كتب التنوير في هز الركود الفكري والثقافي والأيبي وأعادت الاعتبار للعقل المصري وكشفت عن تراث عريق للمفكرين مناضلين أسسوا بشجاعة ملحمة الوجود والضمير لنضال الشعب المصري في الالتحام ألق المستقبل بجانب أنها أعطت جماهير القراء والشباب المعاصر امهات للكتب التي لعبت دوراً خطيراً في نقل الفكر المصري العربي من النقل والتقليد والاتباع إلى الإبداع ومن الغرق في ظلام العصور الجاهلية إلى عصور العقل والعلم والرؤية التقدمية الحضارية المعاصرة.

\*\*\*

ولكن ثمة تساؤل يشير القلق وضرورة النظر والمراجعة عن مغزى العودة المتعاطفة إلى قراءة كتب مثل، تخليص الأبريز في تلخيص باريس لمرافعة الطهطاوي والقصاص في عمام ١٨٣٤ والإسلام والمدينة لمحمد عبيد، وطبائع الاستبداد للكواكبي وتحرير المرأة والمرأة الجديدة لقاسم أمين، وفلسفة ابن رشد المرحر انطون، والإسلام وأصول الحكم لعلي عبدالرازق، وقصة حياتي للعظمى السيد، ومستقبل الثقافة في مصر لطف حسين، وما هي النهضة لسلامة موسى.

إن أحدث إصدار لهذه الكتب يفصلنا عنه حوالي ٧٠ عاماً جرت فيها أحداث وتطورات عالمية وداخلية عديدة، وإذا درسنا وحللنا طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية التي كانت تعيشها مصر في مرحلة صدور هذه الكتب لوجدنا أنها مرحلة البحث عن هوية

تبلورت في مفهوم القومية المصرية والنضال ضد الاحتلال الإنجليزي بعد الخروج من أسر الحكم العثماني والمصرع من أجل الدستور وحرية الرأي والتحرر السياسي والاقتصادي.

إن ثمة تناغم وثيق يشكل منظومة فكرية وثقافية لهذه الاجتهادات الفكرية تشكل فكر وثقافة وأيديولوجية النهضة المصرية في أوائل القرن العشرين.. وهي توجهات لبريالية تضيض وتستعيد وتستعير الفكر الأوروبي في القرن الثامن والتاسع عشر ولكنها تلتد جذور البنية التحتية في العلاقات الاجتماعية ومنجزات الثورة الصناعية والعقلية العلمية وإرساء أركان العقد الاجتماعي الليبرالي.

لقد كانت الصلاقة مع الآخر تشكل قانون هذه النهضة غير أنها أيضاً كانت ذات اهتمام بإعادة قراءة التراث ونقض ما لحق به في عصور الانحطاط والتخلف من رؤى سلبية غيبية، لعل أبرزها ما جاء في كتاب [الإسلام وأصول الحكم] من نسف التكثير من الرواسب الصائفة في أذهان القراء عن الدولة الدينية ونسف السطوة التي يتزعمها بعض رجال الدين عندما يتحدثون عن الحكم ويكمن الكتاب تأكيداً من أزهري مستنير لدعائم الدولة المدنية.

لقد أكد هذا الكتاب أن الدين الإسلامي براء من تلك الخلافة التي يتعارفها المسلمون (ومن ثم من كل دعوى إلى أي شكل من أشكال دولة دينية) وأن الخلافة ليست في شيء من الخطأ الدينية، وله القضاء، ولا غيرهما من

## الإشارات والتبوهات

٢٣. وإنجاز بعض من حقوق الاستقلال الوطني. غير أنها لم تمنح جزئياً هيكل العلاقات الاجتماعية المختلفة التي خيم فيها النظام شبه الإقطاعي والراسمي التابع مما استلزم فضلاً شاملاً بلغ ذروته باستيلاء العسكريين على الحكم في ١٩٥٢ وبروز مشروع النهضة التحرري الناصري خاصة بعد تأميم شركة قناة السويس وتمصير الاقتصاد المصري والتأميم.

غير أن هذا المشروع النهضوي الوطني أجهض الفكر والأيديولوجية الليبرالية ذات النمط الغربي واتبع أسلوباً برجماتياً رغم توجهه الاشتراكي إلا أنه عانى من التخبط وتحدى الاستعمار الأمريكي والعدوان الإسرائيلي، بجانب تسلط الدولة وإلغى حتى لحقاته اليساريين والماركسيين... وبدأت تتبلور دولة شمولية تحكمها قيادات وصولية من شرائح الطبقة المتوسطة الصغيرة المادية لجماعات الملاحين والعمال... وهذا يدل على أن بذور الثورة المضادة ولدت في قلب النظام الناصري والتي استلقت هزيمة ٦٧ وحل عبد الناصر في ضرب كل المكاسب الوطنية والاجتماعية والاشتراكية في انقلاب مايو ٧١ بقيادة السادات وسيطرة اليمن المختلف وتكفير اليسار والناصرين وإعلان دولة العلم والإيمان والانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي والصالح مع إسرائيل والمهادنة والتجعية الذليلة للغرب وللولايات المتحدة الأمريكية التي تمتلك ٩٩٪ من أوراق العسبة والخضوع لنول الخليج وسيطرة الأسرة السعودية وتشجيع القرارات الإسلامية المتطرفة لضرب اليسار وعمدة الإخوان المسلمين ومحاولة التيار الديني السيطرة



طه حسين

بالطبع الشرق الجغرافي وإنما يريد الشرق الثقافي والغرب الثقافي.

إنه في مسييل الإجابة على هذا السؤال يرجع إلى تاريخ المثل المصري منذ أقدم عصوره، ثم مسابقة هذا العقل في تاريخه الطويل الشاق المنحدر إلى الآن.

ويدعو طه حسين في حماسة لربط ثقافة مصر بثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط وربما يفاي في مدى استحباب الثقافة الأوروبية ذات النمط الغربي، غير أنه يضع مشروعاً تفصيلياً لسياسة التعليم وديمقراطية وحقوق الشعب في التعليم... والدعوة للتعليم كالماء والهواء وهي السياسة التي طبقها عندما تقلد الوزارة في أضر وزارات الوفد في أوائل الخمسينيات.

ولقد غيرت ثورة ١٩١٩ بزعماء سعد زغلول من هذا الفكر وأجزت بعضها من طموح الطبقة المتوسطة في وضع دستور

وقائف الحكم ومراكز الدولة ذلك لأن هذه كلها خطط سياسية صرفة لا شأن للدين بها، فهو لم يعرفها ولم يشكرها، ولا أمر بها ولا نهى عنها، وإنما تركها لئلا نرجع فيها إلى أحكام العقول وتجارب الأمم وقواعد السياسة.

هذه النظرة العقلانية الحديثة من نظام الحكم يستكملها ويصقلها قاسم أمين في دعوته لتحرير المرأة، ولتراة الجديدة والدعوة إلى حقها في التعليم وخلع الحجاب وتعديل قوانين الزواج والطلاق.

إن قيمة هذا الكتاب فيما يقدمه من تحليل جريء ونظرة نقادة في صميم وضع المرأة، ومساكنات المرأة بالرجل، ومعنى الزواج والأسومة والأبوة، هذه العلاقات التي ركنت واستقرت منذ السنين على شكل معين، لم يات قاسم أمين ويتحدث عنها (من الخارج) مطالباً فقط بأن تتعلم المرأة القراءة والكتابة وتكشف عن وجهها وكفها ولكنه غاص في أعمالها غوصاً شديداً... وهن قناعات ومسلصات لدى الرجال والنساء على السواء حول قضايا بالغة الحساسية.

وذروة هذا التوجه العقلاني، نجد ما في المشروع الثقافي الديمقراطي الطموح الذي يطرحه المعلم طه حسين في كتابه [مستقبل الثقافة في مصر] مصر التي ردت إليها الحرية بإحياء الدستور، واعيدت إليها الكرامة بتحقيق الاستقلال بقصد (توقيع معاهدة ١٩٣٦).

إنه يطرح بجرأة تساؤلاً قلق أمصر من الشرق أم من الغرب، وهو لا يريد

## الإشارات والتنبهات

على الاقتصاد في شكل شركات توليف الأموال، وتجارة العملة.

هذا بجانب التحولات العالمية العنيفة، وسقوط نمط التطبيق الستاليني الشيوعي في الاتحاد السوفيتي الذي أدى لانحسار أوروبا الشرقية ولظهور الحركات القومية والعرقية الانفصالية، وتمزق الوطن العربي حتى بلغ لروته في مأساة حرب الخليج حيث قُلت مصر زعيمة العالم العربي مع أمريكا والتحالف تضرب الشعب العراقي العربي المسلم، للسرعة على نظم الحكم المختلفة في الخليج وسيطرة أمريكا على النفط وأخيراً إجبار الفلسطينيين والعرب على المغاوضة العينية مع إسرائيل التي تفرس قبضتها على الأرض والشعب الفلسطيني والجنود .. وأجزاء من الأردن ولبنان ومصر .. إن كل هذا يؤدي إلى تنازل ..

إن كل هذه الإنهيارات والتمزقات أدت لأكثر بلبلة فكرية وضيق سياسي وقدر اقتصادي واجتماعي وأخلاقي تعيشه الآن. لقد أجهضت القوى الوطنية الديمقراطية والقومية والتقدمية وأدى هذا الفراغ لتصاعد الأصولية الإسلامية والتفكيمات المتطرفة التي أصبحت تهدد أمن وحرية وعقل الشعب المصري في ظل نظام ما زالت أئمة مولوية والقهر يحكمانه فالحزب الوطني الحاكم ما هو إلا الشكل والقناع الأخير لهيئة التحرير والاتحاد القومي، والاتحاد الاشتراكي وحزب الوسط .. يتركه فلتاً وهامشاً ضئيلاً لبعض الأحزاب المعارضة الشكلية التي ليست لها جذور في الشارع المصري وعلى التمييز عن مدى السخط والغضب



والمساندة الذي يعيشه ونظرة إلى الصحافة الحزبية تفنينا عن التفسير في وقت تباع فيه أصول القطاع العام ويعود الاستغلال الاستعماري والشركات عابرة القارات والنزول الاقتصادي الصهيوني للسيطرة على الثروات في وقت يعاني فيه الشباب الملثف من البطالة والضياع ..

إن التشخيص والتفسير والتحليل الأخير لهذا الوضع المساوي التاريخي الذي تعانيه مصر .. أننا بعد أن كنا نعيش مشروع النهضة سواء للمشروع الوطني الليبرالي لثورة ١٩١٩ أو للمشروع الناصري التحرري لثورة ١٩٥٢ نعيش الآن في ظل مشروع الخروج من الأزمة والضياع ..

وفي اعتقادي أن البحث عن مشروع فكري وسياسي للمشروع من الأزمة والسقوط هو الذي أدى بنا إلى الرجوع إلى الفكر التنويري الثوري فكر رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده، وعلى عبد

الرازق وقاسم أمين وإطفي السيد، وفرح أنطون، ومه حسين وسلامة موسى، وننتظر الآخرين شبلي شميل وإسماعيل مظهر، ويعقوب صروف وإسماعيل انهم، بجانب من وصلوا وطوروا مسيرة التنوير .. محمد مندور ولويس عوض وغنمي هلال وأنور عبد الملك ... أخذين في الاعتبار التطورات الجديدة هي آليات الفلسفة والفكر والعلوم ... وتوصيل المشروعات الفكرية التي يقوم بها مفكرون مثل حسن حنفي في مشروع تجديد التراث ومن العقيدة للثورة، وغالي شكري في النهوض والسقوط والثورة المضادة، ونصر حامد أبو زيد في نقد الخطاب الديني، وجابر عصفور في قراءة للتراث النقدي .. غير ناكرين لجهود عبد الرحمن بدوي وزكي نجيب محمود ولؤاد زكريا .. هذه الجهود الفلسفية التي وضعنا في قلب الفكر المعاصر وأنجنت وحلت مشكلة الأصالة والمعاصرة.

فإذا غننا بعد ذلك وفي هذا السياق الفكري لبرز كتبيات سلسلة التنوير والمواجهة لوجدها في كتبين للنقاد البارز الشجاع [جابر عصفور] وهما [التنوير يواجه الظلام] و[محنة التنوير]، ومن حقه علينا أن نتعرض ونعرض لهما لأهمية التناول والتكثف التحليلي عن رحلة التنوير الشاقة ومحنته الآن بمنهج علمي رحب اعتمد على كل مكتسبات علوم المعرفة الإنسانية ذات البعد والقياس الاجتماعي الحضاري وبعين نظر نقدي.

ويلاحظ أن [جابر عصفور] برؤيته المستقبلية النقدية قرا وتنبأ بمستقبل الظاهرة فنشر هذه الدراسات قبل ظهور

## الإشارات والتبوهات

ويعد ما خضع إليه من تأثير والجمعية التي أسسها في الأستانة بعنوان (جماعة لنشر الإصداق)، وقد طبع هذا المقال في كتيب وزع على الناس وقدر عليه [محمد فريد وجدي] فنُدَّ منهج إسماعيل انهم بدراسة بعنوان [إلادا هو ملحد] وهي حوار عقلاني يكشف عن المكانة لاجليلة لـ محمد فريد وجدي يستحق أن نقرأه في هذه الأيام.

ويستحم جابر عصفور هذه الهوامش بقوله [ما ينبغي أن نلكر فيه حلاً .. هو أن كرامة هذه الأمة في التاريخ قد اختلفت في الضياع حين ضاعت الحرية العقلية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية وحين لم تبدأ من حيث انتهى إليه أمثال طه حسين وأحمد زكي أبو شادي وحين لمعنا العقل بالتقليد والشك بالصديق، وحين استبدلنا بأمثال الشيخ محمد عبده، ومحمد فريد وجدي قوماً آخرين لهله يقصد [الشيخ الشمراوي وعبد الصبور شامان] فحق علينا القول [التسليطون الذي هو ابني بالذي هو خير] (١١) / (البقرة).

إن السؤال الملح للمؤرخ الذي لا يمارق ذهن المرء وهو يتابع مسيرة التطوير في مصر للحروسة .. هو: ماذا حدث للتطور؟ إن الزمن الذي نعيشه يبدو متناقضاً للتطور، معادياً له فعمال الإطلام ترتفع من الصعراء على الوادي لتجيب ما تلبس من استنارة وسيوف الجبهلة تحاول استحصان ما ترسخ من مبادئ للعقلانية وروح التمسك لا تكف عن مناوشة كل ما وراثته من وعي نقدي وأقدام التقليد تكس في غلظة قاسية على



(٧) ويعود إلى أزمة كتيب [في الشعر الجاهلي لطف حسين] وقوة الأثر والسلفين ضده، ويعود إلى قرار النيابة الذي صدر في مارس ١٩٢٧ وهو وثيقة من وثائق التطوير والذي ينتهي بهذه العبارات المضنية [وحيث إنه مما تقدم يتضح فرض اللؤلؤ لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إنما أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيه، وحيث إنه من ذلك يكون القاصد الجنائي غير مقولر لذلك تحفظ الأوراق إدارياً، محمد نور

رئيس نيابة مصر

(٤) وفي عام ١٩٣٧ ينشر إسماعيل انهم العمال الرياضى والتقاليد الجبسي في مجلة الإمام مقالاً بعنوان [إلادا أنا ملحد] يتحدث فيها عن دراسته العلمية التي انتهت به إلى الإلحاد رغم نشاطه الدينية.

هذه السلسلة في مجلة إبداع عام ١٩٩٢ فلقد كان كاستاذ جامعي ومواطن يعيش قسايًا شعبيه يفكر ويعانى من هذه الظاهرة الفكرية والحقارية.

(١) في كتيب [التطوير يواجه الفلام] يرصد جابر عصفور معالم الطريق البارزة لرحلة الفكر والثقافة التطويرية فيكتب عن هوامش على دفتر التطوير.

فيمود لأول ترجمة صدرت لإليانة هوميروس قام بها عام ١٩٠٤ عن اليونانية - سليمان البستاني، ولقد احتلت الحياة الأدبية والثقافية كلها بصور هذه الترجمة ولعل أبرز ما قيل في استقبالها كلمات المفتي الشيخ - محمد عبده .. الخلاً [لقد سددت به قلمه كانت في بنية العلم العربي من عشرة قرون فقد اثار لومنا على فئائن القرون اليونانية في القرن الثالث الهجري ففكروا ما كان مفزونا، وذات اللغة العربية يصنعهم ذلك ما لم يكن في حسبانها، فقد صارت لسان العلم والصنعة التي كانت لسان الدين والحكمة غير انهم ففكروا أن ما وراء العلم من آداب القوم ليس مما يتناسب مع أدبهم] وهذه كلمات لا تخطو على حساسية دينية كلك التي دفعت القمام إلى عدم ترجمة الآداب اليونانية . إن هذه العقلانية (الاعتزالية) لدى الشيخ محمد عبده .. قد انطلعت في هذه السنوات التي نعيشها. وأصبح الذين يتحدثون باسم الدين يقتحمون ما هو خاص بين المرء وربه ويلفون بين المفكر وضمييره ويحولون بين الأمة ومستقبلها، ويضعون كل من خالف اجتهاده تأويلهم في حظيرة الضلالة كنهم ودهم الفرقة المناجية.

## الإشارات والتبیهات

حسين.

ويؤكد هذا الكتاب في الواقع بالتكثير كتب أخرى تتحدث عن (الاب الإسلامي ونقد) ونظرية الاب الإسلامي، في مواجهة نظريات الاب اليماني الذي يفرقه الزنانية المحيرون والحدائيون الشذاب.

هذه الكتب انبهرت في دول النفط واستجلب الاساتذة (وغيرهم من الطوائف) من اقطار الوطن العربي لتشكّل طائفة نقيية من الاساتذة للعمل في بلاد النفط.

ولا يحصل مؤلفو هذه الكتب بين رايهم والإسلام أو بين تأويلهم الخاص ونصوص الدين أو بين اغراضهم الشخصية ومقاصد الشريعة بل يقومون بالتوحيد بين فهمهم للدين والدين نفسه... ويسود فيها القمع والازهاق وتنتهي بتكفير الآخرين.

ولعل أبيض واقبح مظهر لهذا النمط هجوم الشيخ محمد الفزالي على سيد الرواية العربية نجيب محفوظ في كتابه [كلمتنا في الرد على اولاد حارثا...]. وهو هجوم نجح في منع هذه الرواية من الصدور في مصر حتى الآن.

كل هذا يؤدي إلى [محنة التنوير] والتي يتصدى لها جابر عصفور بالتحليل الكوسموي الواعي في الكتيب الخفائي [محنة التنوير] الذي ينظر ويستلقرى التحولات السياسية التي أدت إلى محنة التنوير وهي تحولات مثالية



(إؤاد زكريا) اسم (اليترو) إسلام (النفط) لدى وكتب الطفرة في اسعار النفط بسبب القاطعة النفطية العربية للغرب في حرب ١٩٧٣ ويزور ظلمة (اليترو) ما بين اعوام (١٩٧٣ - ١٩٧٩) من تلحية ثلثية وهي الفترة التي تزامنت نهايتها مع إعلان قيام الجمهورية الإسلامية الشيعية في إيران، وتأسيس ولاية الفقيه، عام ١٩٧٩.

وفي هذا السياق للتصاعد من السبعينيات إلى الثمانينيات أخذنا نطلع كتباً من عينة [الحدالة في ميزان الإسلام] لمؤلفي الرئي. وهو كاتب يستعمل بهه حسين تلامذته ويفكره الذي وضعه انور الجندي في الميزان (عام ١٩٧٦) فكر شيعته من للحدلن الذين يضعهم عو ض قرني في (ميزان الإسلام) بدوره عام ١٩٨٨ ولكن مع تقرير هذه لكرة من مسلمات الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز الرئيس لعام لإمارات للبحوث والإفتاء في السعودية ويحدث للحدالة ما حدث له

كل ما يولده السؤال من تطلع إلى الفق معراني لا حد لثاقته.

إن أي مفارقة بين أزمنة التنوير لهذا الوطن والزمن الذي نعيش فيه تبدو في صالح الخافض للأسف كما لو كنا نترجع إلى الوراء بدل أن ننتفع إلى الأسفل وننتهك مصوب غلام للتخلف بدل أن نستقبل انوار التقدم. ويعود جابر عصفور لروح المساحة الفكرية التي ظلت المحور بين فرح انطون ومحمد عابد حول فلسفة ابن رشد - وجوار فرح انطون مع الاقفاي في (لرد على الدهريين).

والمقارنة مؤسسية في مثل هذا الصول بين عالمين عظيمين ورثنين من رواد التنوير وبين ما حدثنا فنهجهم من حوارات معاصرة أوهك أن تنور بين توفيق الحكيم وزي نجيب محمود ويوسف إدريس في جانب والشبيخ الشعراوي في جانب ثان ...

وتتركز الآن حراة الإقحام على طه حسن بوجه الخصوص يومضه رمزاً سائماً من رموز التنوير.

ولا اربحصراً للكتابات أو الكتب التي صدرت في الهجوم على طه حسين فالهم لغت الانتباه إلى أن هذه الكتب والكتابات أخذت في التصاعد منذ السبعينيات بعد انتهاء الحقبة الناصرية بوفاة عبد الناصر (١٩٧٠) وبعد وفاة طه حسين نفسه في (١٩٧٣) وفي إطار علاقات الوفاق بين مجموعات الإسلام السياسي والحقبة الساداتية (١٩٧٠ - ١٩٨١) من ناحية وفي إطار التصاعد لما أطلق عليه



## الإشارات والتبیهات

ولا يستطيع أحد أن ينفي  
الإيجابيات الكبرى التي حققتها دولة  
الشروع القومي في جوانبها الوطنية  
والاجتماعية والقومية، ولكن العمل على  
تجسيد حلمي (الوحدة) و (الاشتراكية) في  
غيبية (الحرية) واد حلم الوحدة منذ  
ابتدائه ومسح الاشتراكية إلى رأسمالية  
دولة وجعل من دولة المشروع القومي  
نفسها دولة تسلطية يتحرك القمع من  
داخل بنيتها وينطلق من عناصرها  
التكوينية.



وكانت نتيجة القمع التي أنتجت  
الدولة التسلطية أن انكبت بنية الثقافة  
إلى بنية أحادية الجانب لا تعرف الحوار  
ولا الصراع بين الأفكار ولا التفاعل بين  
الاجتهادات والفتاوى.

وعرفت الثقافة المصرية للهجرات  
الجماعية للمتقنين من كل الاتجاهات لأول  
مرة منذ أعقاب الأزمة الأولى للديمقراطية  
عام ١٩٥٤، وقبع لك هجرة العقول التي  
تصاعدت معدلاتها بعد كارثة ٦٧ ووصلت  
إلى ذروتها في المرحلة الساداتية.

وعندما يتامل المرء استجابة الأدب  
إلى فتح الدولة التسلطية للمشروع  
القومي في مصر أن يجد علاقة تناسب  
طردية بين هيمنة الرمز وتصاعد القمع  
فحسب بل يجد أن المؤسسة الأدبية  
الهامة المعارضة كانت تستجيب  
استجابة التمره الذي يستغل الطوائف  
الليبية ويضعها إلى التحدي لقرائغ  
القمع بالرغم لتوصل رسائلها المضادة إلى  
المتلقي، في خطاب أدبي هامشي هين  
على منواله نال الحرية.

وعقب أزمة مارس ٥٤ وسيطرة عهد  
الناصر على أجواء الثورة ضد  
الديمقراطيين تأسست الدولة التسلطية  
وهي شكل حديث ومعايير للدولة  
للتسلطية فهي الدولة التي تسمى إلى  
تحقيق الاحتكر الفعالي لمصادر القوة  
والسلطة في المجتمع لصالح الطبقة أو  
الفئة الحاكمة .. وهذه الخاصية هي  
التي أسهمت منذ البداية في صنع الأزمة  
التي ميزت علاقة ثورة يوليو بالمتقنين ...  
إذ لم تنظر النخبة العسكرية إلى المتقنين  
بوصفهم مشاركين في صنع القرار منذ  
البداية بل بوصفهم خبراء فنيين  
(تكنوقراط)، ولقد اصطدمت هذه الدولة  
بمجموعات المتقنين المعارضين لها منذ  
البداية وبدأ الأمر يحل الأحزاب (١٩٥٣)  
وحل نشاط الإخوان المسلمين عام  
(١٩٥٤) واعتقال المعارضين في موجات  
متمتجة تخللت السنوات ٥٣، ٥٤، ٥٩،  
٦٠ - الخ. وعندها بدأت مرحلة التثوير  
ويحل زمن انحسار.

ومتداخلة تشكل جانبية مسار الحركة  
الوطنية في مصر منذ العشرينيات وحتى  
الآن، وطرحها الفكرى والفلسفى.

والمؤكد أن أجيال التثوير للثلاثة  
قد تواصل جهدها ولم يتوقف عطاؤها،  
منذ بداية النهضة إلى نهاية الأربعينيات  
.. صحيح أن حركة التثوير كانت تتأثر  
بحركة المجتمع السياسية في قلبها بين  
[مباحث الاستبداد] ولكنها كانت تستغل  
فترات قصيرة تولت فيها الوزارات  
الاستثنائية في تسييس قواعدها وتأمين  
مبادئها وإنشاعة أفكارها، وصحيح أنها  
اصطدمت بالمؤسسة الدينية وبالإخوان  
المسلمين، كما اصطدمت ببيكاتلوريات  
زيوار، وصنفي، ومحمد محمود، وفصل  
علي عبد الرزاق من القضاء ونقل طه  
حسين من الجامعة وكان فصل استنلا  
جامعى واحد في (عهد صيقلى) بذرة  
للفصل ما يبرو عن مائة استنلا جامعى ما  
بين أزمة الديمقراطية الأولى في  
خمسنيات عهد الناصر وأزماتها الأخيرة  
في مطلع ثمانينيات السادات، وكان فصل  
قاهر ولحمقمة لمحبة القضاء (أيام عيد  
فناصر) يضاف إلى ذلك أخيراً .. اصطدام  
أجيال التثوير بهزائم الليبرالية المصرية  
وتراجعها في الثلاثينيات والأربعينيات  
بسبب الأزمات الاقتصادية وضعف  
التجربة السياسية للمزلة بين القصر  
والاحتلال .. وهذا أدى لتراجع التثويرين.  
فكتب هيك (حياتة محمد) وتحول العقاد  
من (ترجمة شيطان) إلى المبتكرات  
الإسلامية، وركز طه حسين على هامش  
السيرة النبوية كما لو كانوا حريصين  
على إثبات إسلامهم إزاء مناخ معاد يشكك  
في معتقداتهم.

والتي لابد أن يتجاوزوها بأن يواكب مشروعا جديداً بعيد من كل أخطاء الماضي ويستوعب كل متغيرات الحاضر، ويستشرف كل أحلام المستقبل، وتلك مهمة الجميع وليست مهمة طائفة نون أخرى، ومعركة الجميع بلا تقرد أو احتكار، وأول خطوة فيها هي البداية برفض القمع واحتكار المعرفة والاحتجاج بالحوار واحترام حق المخالفة فلكه أول درجة من درجات الصعود صوب المستقبل..

وأحب أن أضمن الناقد الكبير جابر مصغور أن مسيرة التنوير والعقلانية في مصر تتوالى في أجيال جديدة درست تراث وأزمات الحركة الوطنية المصرية منذ ثورة عرابي ١٩١٩ وأزمات وصعود وسقوط ثورة ١٩٥٢ واستوعبوا درس جيل الأربعينيات ويحملون بوعى تراث الثقافة الوطنية الديمقراطية التقدمية.

إن جيل الستينيات خاصة في حقل الرواية قد قرأوا ناقشوا في أعماله وحيداً وتنبأ بسقوط الطبقة المتوسطة المصرية التي امتدت وشوهدت كل ثورتها الوطنية... وهو يقدم بوعى في إبداعه الواقعي الجسلي طريق المستقبل ويوزنه في صرخة التحذير والتبعية جيل السبعينيات جيل الرغش والحدالة في الشعر... ومن قامة الظلم سيولد الفجر وهذا قانون الحياة.■

عبد الرحمن أبو عوف



معنى الدولة الطائفية العرقية التي لا تعرف المساواة بين المواطنين أو الفصل بين السلطات، ويستبدل بالإخاء للتريص بين أبناء المجتمع الواحد. ويدل أن يصبح الدين لله والوطن للجميع يصبح الوطن والدين جميعاً لطائفة تحتكر معنى الدين ومصالح الوطن على السواء، وعندئذ تختفى وحدة التراث القائم على التنوع بين الاتجاهات والتعدد في الأيمان.

ولا يغشى تحقق مشروع الدولة الدينية إلى تحول المجتمع الواحد إلى ساحة حرب بين جماعات تكفر بعضها بعضاً، فإنه يغشى إلى إلغاء معنى الدولة الحديثة فلا دستور ولا قانون ولا فكر ولا إبداع ولا تنوير ولا حرية ولا عقلانية، وتلك هي المدن التي يواجهها للتنوير

ومنذ بداية المرحلة الساداتية سادت مرحلة أخرى للدولة التسلطية التي استبدلت بشعار الاشتراكية العربية شعار الاشتراكية الديمقراطية فأنتهى بها الأمر إلى إضاعة الديمقراطية بعد أن أضاعت للناصرية حلم الاشتراكية، ولقد عملت الابنية الجديدة بعد تعديل اصولها القديمة تعديلاً كبيراً فحسب، على تشجيع الإسلام السياسي في مصر وإسلام النقط الذي لا يجاوز منطق التناوب الحنبلي لبعض الأصول الاعتقادية بما يحقق مصالح الدولة التسلطية التكنيقية وقد أوهمت السادات أنها نصيره وأداته في الخضاء على قلوب التكنيبيين وبقايا الناصريين فلبثت رصاصتها على رأس المفروغ نفسه في مفتاح ميلوراما الرصاصات بدل الكلمات والضرب بالجزائير بدل المواجهات بالحوار وإذا يحاول مشروع الدولة الدينية الصاعد في هذه المستويات أن يحل محل دولة للشروع القومى أو دولة للتسلط فإنه يستبدل بتسلطيتها تسلطية وبياناتها القمعية آلياتها الإهائية التي تلقى المعارضين جميعاً في حمة الجاهلية ويستبدل بهذا المفروغ للهوية القومية التي تقسم لكل الأيمان الهوية الإسلامية التي يبنفها منتجو خطاب هذا المشروع على أحادية التناوب الديني، فتجاوز هذه الهوية الوحيدة البعد معنى الشعور الوطنى والالتزام القومى بل يصاهاها ويستبدل بمعنى الدولة المدنية الحديثة

## الإشارات والتبنيات

الصعبة لحياته، كيف يكون مقتبساً حقيقياً للعصر ولا ينسى ماضى الاجتداء؟ كيف يمزج الماء بالنار، الغرب بالشرق، الأصالة بالمعاصرة؟ هذا سؤال تقاضنا العربية المورقة الذى عاشه مثقفوها من جماعة الطهطاوى، شبل شميل، خير الدين التونسى، يحيى حقي، توفيق الحكيم، سميل إدريس، الطيب صالح إلى إبراهيم الفقيه، الباحث عن الزمن الآخر الذى يأتى... ولا يأتى، الزمن الحلم زمن التحقيق والفعل والكيونة، الإنسان العربى المفقود..

رحلة طويلة وصعبة بطامها الفقيه وهو يرسم تراجيديا الزمن العربى، يصوغ تجليات الأزمنة فى مسلماتها الأولى، يعيد تشكيل الوقائع والأحداث ويدعونا للنظر فيها من جديد للنظر ذاتياً وفى أسباب أزمنتنا عبر صياغة المشهد الثقافي العربى فى علاقته بذاته وعلاقته بالآخرين.. فما الذى يرويه الفقيه عن الزمن والوقائع العربى، وكيف يصدق للفقيه الطامح للتحقيق كينونته بهذا الزمن؟

يقول الروائى د. ه. إدريس:

«إن الرواية هى الحياة..»

وفى هذه الحياة تتلقى بتفاصيل العلاقات الإنسانية، بأحوال الزمان ووقائع التاريخ، بهوم الوقائع وبمصائر القراء، الرواية ملهمة عصرنا، كتاب التاريخ غير الموزون..

ولقد شكلت الرواية العربية تجربة جديدة فى تطور النوع الاجتماعى للإنسان العربى فى علاقته بذاته وواقع

وفلاذية الفقيه بالرغم من كونها وحدة واحدة لا تتجزأ فى مجموعها وتطور بنائها ورويتها إلا أن كل جزء فيها يمتلك خصائصه الفنية على مستوى البناء الدرامى ومستوى الزمان ولكان إلى الوقائع والأحداث التى يسريها الراوى لراحل تجربته وتطوره..

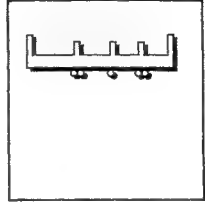
هذه السمات المختلفة مشكلة لكل جزء من أجزاء الرواية على حدة يسهل لنا تناول الموضوع الذى نستهغه، والذى كما ذكرنا يمثل مستوى من مستويات ثلاثية الفقيه، والتى اخترنا منها لجزء الأول «صاهيك مدينة أخرى» وتجربة بطلها تخليد الإمام فى عالم الغرب، وكيف راه وتعامل معه..

● عناوين ثلاثة، وثلاثة أزمنة، أحداث متشابهة تتواصل، تتقاطع لتشكل سيرة روائية لهوم وإشكاليات الخلف العربى، فى ثلاثية صاهيك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، تلقى تفضيلة امرأة واحدة..

يصرد أحمد إبراهيم الفقيه وقائع زمننا العربى كما يعيشه الخلف المعاصر للتقسيم على ذاته بين أزمنة ولقعه الذى يفكر بعقلية القرون الوسطى وهو يرتدى أحدث الأزياء ويركب فى آخر ما انتجته مصانع الغرب من سيارات..

لخلف العربى يعيش أزمة فى داخله تتصارع فيها قيم وعادات الواقع الذى ولد وعاش بجزء من حياته فيه وبين عالم آخر نهل من معارفه ودرس تاريخه والجسم وعرف تطوره الثقافي والعلمى..

بين هذين النموذجين وقف الخلف العربى يبحث عن طريق يحل المعادلة



## شرق الغرب على خلفية ألف ليلة وليلة

لكل قراءة نقدية حدود تلقى عندها، وفى قسراتنا هذه لرواية أحمد إبراهيم الفقيه «صاهيك مدينة أخرى» سنتكسر على تناول جانب جزئى من القضايا الكثيرة المطروحة فى الجزء الأول من الثلاثية.. وسنتناول عنصراً واحداً من العناصر العديدة المكونة لصالح هذا النص الروائى بالرغم من تقاضنا المعرفية التى ترى أن كل نص إبداعى يشكل وحدة واحدة لا يمكن تجزئتها ولتكن فى نفس الوقت نعتقد أن أى قراءة نقدية ماضى إلا قراءة جزئية لنص كامل متجزئ..

للقراءة النقدية أياً كان شكل تناولها قول يستعرض مستوى من مستويات النص وينطلق من زاوية رؤية محددة،

## الإشارات والتنبيهات

والعالم من حوله .. ومن بين القضايا الهامة المطروحة على المجتمع والتي وجدت طريقها لعالم الرواية قضية الذات العربية في مواجهة العصر بما يمثل فيه من تطورات فكرية وعلمية ..

وفي هذا الموضوع تنوعت طرق وأساليب تناول والم طرح لهذه القضية الملحة ، كيف نحلق ذلنا وتنامنا ونخرج من دائرة الخلف والجمود ؟ هذا السؤال الكبير الذي ولجته الحياة العربية منذ بدايات النهضة في أواخر القرن الماضي ، يتصل به سؤال آخر يفرس نفسه باعتباره طرفا أساسيا في تنبكية العالم المعاصر وتطورات هذا الطرف هو الحضارة الأوروبية أو الأخر كما نسموه في أدبياتنا الثقافية والسياسية الأخر الذي حقق تقدما هائلا على مستوى التطور العلمي والتكنولوجي وعلى صعيد علاقاته الاجتماعية والسياسية وعمل على فرض قيمه وثقافته علينا بالقوة العسكرية والتكنولوجية مقننا نفسه كمنهج عالمي على كل العالم أن يسير في ركابه ترميا في آتاه الضخمة ومستوحيا لحجالات الأتاليه من لواء الخلف وسوقا لاستهلاك ما تنتجه مدخلته ..

هذا الموضوع الأخر في حياتنا طرح على الفكر والثقافة قضية كيف تكون العلاقات وفيه تبلورت تيارات رئيسية ثلاثة يعمل كل منها على صياغة الإجابة عن طريق للتقدم والعلاقة بالأخر، فمن رأى أن طريق للتطور يمر بالضرورة عبر حضارة الغرب الأوروبي وما علينا لنكون مثله إلا أن نرتدى رداءه وننقل سلوكه ونستفيد من منجزاته العلمية والثقافة ونخلص من كل إرث يعوق حركة تطور

مجتمعا وفي مواجهة هذا الموقف «الانصياعي» تبلور مواقف آخر يرفض بالكامل شكل وأساليب الحضارة الأوروبية ويتشبذ ببدلته القديم حتى وإن كان مرقا، يرفض كل إنجازات العلم والثقافة والحضارة التيها غربية ويدعو لأن نعود إلى مجتمع المدينة الفاضلة المتوهمة وبين هذين الموقفين مواقف آخر هو الموقف الصراعي، الذي يرفض المنطق الاستعماري الاستغلالي للحضارة الأوروبية في الوقت الذي يعمل على الاستفادة بما حققته هذه الحضارة من تقدم علمي وفكري يخدم التطور الإنساني ويصوغ علاقات جديدة ما بين البشر مبنية على التواصل والتفهم والتعاون للتشارك للخبرات الإنسانية وإحترام التجربة الإنسانية في عمومها.. هذه المواقفات في مجملها تم التعبير عنها في عالم الرواية العربية حيث اشتغل روادها بمعالجة هذه القضية..

من بينها تلك الروايات التي كانت صاحتها الغرب الأوروبي بالتحديد عبر نماذج روايته عاشت جزءا من حياتها في الدراسة - بلقرويا - وتعرفت عن قرب على مكونات هذا العالم عبر دخولها في علاقات متشابكة معه أحدثت ما يمكن أن نسميه بالصدمة الحضارية هذه الصدمة التي جاءت نتيجة لوجود أسلوب حضاري آخر تقاليد معه الذات للثقافة أثناء معيشتها في عالم الغرب بقيمه وأساليب حياته وثقافته هذا اللقاء يخلق حالة من المواجهة والتقارنة ما بين الواقع الأوروبي وبين الواقع العربي الذي جاءت منه معظم النماذج الروائية. ونود أن نشير إلى عدد من الروايات العربية التي عالجت هذه

الموضوعة مثل «صنوبر من الشرق» لسوفيق الحكيم، و«تقديلم أم هانم» ليحيى حقي، و«الحى اللاتيني» ليويسف إدريس، وصولا إلى رائعة «الطيب صالح» موسم الهجرة إلى الشمال، وما يمكن ملاحظته على هذه الأعمال أن كتابها قد عاشوا لحظة من حياتهم في أوروبا وأحتكوا بعالمها، بنظرتها للعلاقات الاجتماعية، بأفروحاتها الثقافية والسياسية ورؤيتها للأخر «الشرقي» وكيفية تعاملها معه، وما يمكن ملاحظته كذلك هو اختيار الروائيين العرب لقيمة واحدة في رؤية عالم الغرب والتعامل معه هذه القيمة تتمثل في علاقتهم بالآخر الأوروبية التي يمكن أن نراها مفتاح رؤيتهم للعالم الغربي ..

حيث تجسد عبر علاقاتهم بالآخر قيم وعادات وثقافة هذا العالم وإنتالياته المادية المسخفة للعلاقات الإنسانية، وفي مقابل هذا الغرب يكون الشرق الروحاني ذو القيم النبيلة والإيمان والحقوة، تلك السمة المميزة للرجل الشرقي في أدب الغرب للشرق على هذا النحو تكون رحلة واضعي نماذج الرواية العربية الذين تبدأ مسيرتهم في عالم الغرب من الانغماس في أداته المادية ومعيشة أسلوب حياته إلى أن تحدث الصدمة التي يكشف بها عالم الغرب وتصبح قيمه ومنجزاته الحضارية مجردة من الروح والإيمان والصدق، التي يتحلى بها عالم الشرق حتى وهو في تخلفه وجموده وبذلك تتم العودة إلى حظيرة الواقع العربي وإلى عالمه الذي يستند قوة وجوده من الإيمان والصالح مع هذا الواقع وقيمه ضامنا لإنتاء الذات للثقافة وإلى راحة نفسها، وليس بعيدا

## الإشارات والتبهمات

عن هذا الإطار يعالج أحمد إبراهيم الفقيه العلاقة ما بين الشرق والغرب في الجزء الأول من ثلاثيته صاهيك مدينة أخرى من خلال رحلة بطه خليل الإسماع إلى إنجلترا لتحضير أطروحته حول الجنس والعنف في داف ليله وليلة وما يعمله من علاقات نسائية مع نماذج مختلفة بانطلاق وتصر لا يكيله شيء وتصيره رغبته وحاجته للعيش بانطلاق والتمتع بإرضاء شهواته الجنسية خليل الإسماع الآتي من صحراء القيش والضماء ، ينزع عن نفسه سنن العيش والكبت وينطلق في عالم أوروبا يحقق ذاته المطلوبة .. هذه الإشكالية التي يعالجها الفقيه في روايته والمتمثلة في التناقض ما بين عالمه عالم العيش والكبت وعالم التحرر والأرواح عالمه الشرقي ، الذي يفرض قيمه المترتبة في علاقة الرجل بالمرأة المفضية في سرايب البيوت وعالم الغرب حيث تفتح العلاقات الإنسانية ما بين الرجل والمرأة التي تمنح نفسها لمن تلاءم ..

وهذه المسألة ليست غريبة عن عالم الفقيه الإبداعي حيث تجد صمداء في أغلب أعماله القصصية التي عالج فيها الحرمان العاطفي والتواصل الإنساني في مجتمعه الشرقي وهي المفهوم التي تشغل أبطاله الباحثين عن الحب والأرواح العاطفي والجنسي الذي لا يتحقق إلا عبر اللقاء بالمرأة الأوروبية كما في قصة داريوطا أحرمة اللقاء، دليجر لا ماء فيه ، و داهيبي هذه الخيلة وبالرغم من أن اللقاء بالمرأة الغربية في قصص الفقيه لقاء مؤقت للسياسة أو العمل والهدف من الصلابة هو الحقنة والتحرر من الكبت الاجتماعي إلا أن هذه اللقاء يفصح من

جانب آخر عن الأزمة العميقة والشرح الاجتماعي الذي يخلقه غياب الحب والتواصل مسا بين الرجل والمرأة في مجتمعه مما يوقع أبطاله في حالات انقسام نفسي واجتماعي يصل بهم إلى القسيرة بأجولها المنسحقة بالتوتر وعولها المحنة الزمن - زمن القس - إلى عالم الرواية بالغائه الواسعة ويدخله وتشابه علاقاته معيدا طرح موضوعه على مساحة أبعاد غورا مما كان يتناول في القصة القصيرة، فما الذي لفته الفقيه في روايته صاهيك مدينة أخرى؟ وكيف رأى العلاقة ما بين الشرق والغرب عبر تجربة بطه خليل الإسماع؟

في الزمن للفصل ما بين الماضي والآتي يبدأ الفقيه رحلة بطه من الزمن الثالث بين الماضي والمستقبل ، زمن الوسط بين زمنين أحدهما ماضي والآخر لا يأتي زمن ماضي وزمن آخر لا يأتي وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجيء زمن ثالث ، الزمن الثالث الذي يعيشه خليل الإسماع هو زمن الأزمة والانقسام زمن يعيشه ولا يعيشه وكأنه لا تعيش معاً ، هذه المعبرة يسميها خليل الإسماع في كل يوم من أيامه داخل مجتمعه الذي يشعر بغربة فيه ، الكوايبس تطارد كل ليلة فهو غائب عما حوله لا يرى لنفسه أو لعملة بطه ، أزمة حادة لعدم القدرة على الانسجام والتعايش مع مجتمع القيم والتقاليد الصارمة ، بالرغم من محاولته بعد أن عاد من دراسته في أوروبا بأن يتكيف مع هذا المجتمع ويكون ابنه أبناء الأولى للتقاليد والعادات مجدداً فتسببه له ليكون من الفرقة للتاجية ، يتزوج ، يشتري

شقة ، يدرس اللغة الإنجليزية في الجامعة كل هذه الشروط التي حققها الإسماع بعد عويله لا تمكنه من التكيف مع هذا العالم ، هناك شيء ما مفقود في هذا العالم الأسمعتي المتفلق على نفسه والتي لا يستطيع أن يهرب منه إلا بالرحيل عبر ذكرته إلى الزمن الماضي ، زمن رحلته وحياته في عالم الشمال الذي عاش فيه تكيف كانت تجربته في هذا العالم عبر كتاب الليالي الذي اختاره ليحضر فيه دراسته العليا في « الجنس والعنف » يتحكم خليل الإسماع مجتمع الغرب ، فما معنى هذا الاختيار الذي يشكل البنية الرئيسية لخلفية رواية الفقيه ..

قبل أن أواصل موضوعنا ، أو أن التوقف قليلا عند العلاقة التي تربط ما بين الليالي والثقافة الأوروبية المعاصرة ، فهذا الكتاب الذي يعتبر أهم كتاب في الثقافة العربية والذي كنيته مخيلة الأجيال العربية المتعاقبة وصبت فيه معارفها وقيمتها وعلاقتها الاجتماعية والسياسية والثقافية والذي يعبر عن ضموته مخيلتها ، كان له تأثير كبير في الثقافة والأدب الأوروبي منذ تم اكتشافه على يد الرحالة والمستشرقين الأوروبيين منذ أربعين سنة تقريبا ، ونذكر هيام أبو الحسن في قراءتها لكتاب أندريه ميكائيل « سبع حكايات من ألف ليلة وليلة » إنه من الشايات تاريخياً أن ألف ليلة وليلة كانت من الأعمال الأولى التي جذبت انتباه أمثلة « الكولاج دي فرانس » بل إنه أول من فطن على الإطلاق إلى قيمتها الثقافية العالمية على حين أن الليالي لم تلعب بالعربية إلا في بداية القرن التاسع عشر ، نرى للمستشرق

## الإشارات والتبهيّات

الرحالة انطون جانان 1715/1646 م يقوم بجمع مخطوطاتها بل وتسجيل بعض اجزائها شفاها من فم الرواة في أثناء تجواله في ربوع الإمبراطورية العثمانية لينقلها إلى الفرنسية في مطلع القرن التاسع عشر 1713/1704. وقد كانت هذه الترجمة الإبداعية نقطة تحول جذرية في تاريخ الأدب والنقد ویدایة لترجمات واقتباسات وبراسات لم يقطع سبيلها حتى اليوم .

وقد أصبحت الليالي منذ آن تعرف عليها الأبناء والفنانون الأوروبيون مصدرا مهما لتوحي والإلهام في إبداعهم الذي تأثر بهوالم ألف ليلة وليلة، مثل فولتير، وأندريه جيد ، وإستاتل وغيرهم..

هذه الخلفية لعالم الليالي توضح لنا أن اختيار خليل الإمام لليالي موضوعا لأطروحة هو اختيار يحاول أن ينطلق من مواقع القوة في التواصل مع الآخر القوة المتأينة من تأثير ثقافة الشرق في ثقافة الغرب ، فالشرق هنا ليس هو المثلث والموضع ، بالتحديد - المختار من الليالي ليس ذلك الموضع للعروف في الثقافة الشعبية الأوروبية سفان سنان وكنوز والبساط السحري وأص بغداد وعلى بابا، هي الصورة النمطية في ذهن الإنسان الغربي عن العرب وثقافتهم وحياتهم .. بل يختار نقطة مغشافة وهي العنف والجنس، الثنائية التي يهيج بها وتهيجس بها المجتمعات الأوروبية المعاصرة وتعيش تحت ظلالها في الحياة كما في الثقافة والأدب، والن أدول لكم إن ما تسمونه تحصر العلاقات الجنسية وتقلّونه اكتشافا حديثا من اكتشافات

بلاكم ، كانت مجتمعاتنا الشرقية قد اهتدت إليه منذ مطلع القرون الوسطى ، على هذا النحو يقدم الإمام نفسه ومعرفته بالآخر باعتباره ممثلا لثقافة غرائبية تشد الانتباه ولا يهمة أن يكون صادقا ولا أن تؤمن النساء الفضوليات بصديق ما يقوله بل ما يعنيه هو الانبهار والانهاش الذي تحبه قصصه في نفوسهن، فعالم الليالي بأساطيره الشرقية عن الحرية والسطر والجواري والسلطين والعهالين يثير للخيلة الشعبية للأوروبيين وللنساء بشكل خاص .

والإمام يستخدمه لإرجاعهن لسريه وإمجاهن فيه أقدم لها الجانب المسكوت عنه الذي لا تقوله حصص الأطفال في التلفاز، ولا تحترف به مقررات المنهج الدراسي..

للك الذي يعيد كل ليلة يصبية من صبايا مبيتة، يقطف بكارتها، ثم يقطع رأسها وينقل لها تفاصيل المشهد الافتتاحي للكتاب عندما نلتقي بأولي وألام الجنس والدم أجساد عارية تتعانق وسط أحواض الماء ، الملك الذي يدخل إلى المشهد شاهرا سيفه معلنا نهاية الحب وبداية الموت عف وجنس ، وجنس وعنف وحديث يتكسره جليل اللقاءات الأولى ويسهل بعد ذلك العبور إلى مخاض النساء المنهبرات بشوق للخرافات ..

هذا هو السلاح الذي يدخل به الإمام عالم الغرب سلاح الأسطورة للجهرة المثيرة للاستغراب وبهذه الوسيلة يكون موقعه في العداوة ليس شخصا غريبا وهامشيا بل ممثلا لعالم له تاريخه الأسطوري وهو عالم ليفتح صنابير مكتبات الغرب

ويكشف لهم دراسته المقارنة عن اثر الأسطورة العربية في أدب اللغة الإنجليزية، وأن ما توصّلوا إليه بفضل ما أخذ منا، هذا هو السلاح الذي يقتحم به المجتمع الإنجليزي وعلاقاته ويصق رغبانه الحسية ، الليالي سلاحه في الإشارة وفي استدرج النساء ولمارسة كل صنوف الحب والإنطلاق ولا شيء يشغل فكر الإمام سوى الإحتفاء بالجسد، وإن كان يتوقف أحيانا لمعقد مقارنة بين العالم القادم منه والعالم الذي يعيش فيه قد كانت مناسبة أيضا لأن التعرف على هذا البوي الذي يحمل ميراث مجتمع قتل لعصور طويلة يقهر النساء داخل عبادة قليلة من التقاليد والقيم المستعارة من عصور الحريم والسلطين باعتباره من مخلوقات هشة ضعيفة يؤذيها ضوء الشمس، والفن عما تبقي في وعي ولا وعي الرجل الذي خلق أربيتة البدوية، وتخلي عن خيمته وشيائه وثوقه وأكثر مقلدا في طائرة تحط به في أكثر مناطق العالم تحرا وانتقالا من سطوة القرون الوسطى ، أعرف أنني سعيت إلى المرأة تلبية لأحتياج إنساني متجاوزا أي موقف فكري أو فلسفي أو أخلاقي منها، احتياج إنساني تصبح معه المرأة شرطا أساسيا لتحقيق العالمية النفسية والجسدية وغيمة لطرد أمراض الوحدة والكتابة التي تأتي نتيجة الانتقال من بيئة إلى أخرى أو من مناخ إلى مناخ أو من أوطان نعمرها وتعرفنا إلى أوطان نعرفها ولا نعرفنا ..

هذه الفقرة المطولة توضح رؤية إشكالية الإمام الإنسان القادم من أكثر المناطق انتقالا إلى أكثرها تحورا، من عالم يرفض الحب ويسجن النساء إلى

## الإشارات والتبسيهات

إشارة ساندرنا إلى أخبار العرب في الصحف الغربية نفس الموقف تجاه صديقه عبتان وما يؤمن به من أفكار راديكالية ولا يخشى في نفسه شيئا من التناقض ما بين العلم والخرافة أو تشويه صورة العرب في الفن الأوروبي وهو لا يتوقف عند أي من هذه المسائل التي لا تثير في نفسه شيئا وهو بذلك يختار نقطة محايدة يقف عندها ولكنه حياذواهم كما سنرى فيما بعد ، وحتى موضوع أطروحته إذا تعدينا دورها كأداة للثأر وما هي الأليات التي اتخذها فلا يعرفنا عليها وفي هذا يكون موقف ساندرنا المتمردة الأوروبية.

والفقيه يستخدم ساندرنا الأوروبية المتمردة كاشفا لشخصية خليل الإمام وأزواجته وزيف مقولاته الكبيرة التي يتشكك بها والفقيه يستخدم ساندرنا كمرآة عاكسة وفاضحة لبواطن خليل الإمام فنقول إن اختياره لآلف لية ولبنة موضوعا لرسالك جعل في ذاته بعض الدلالات وأن كثيرين من يفسلون في التعاطي مع الواقع يلجئون إلى اختيار مواضيع تتصل بالخرافات والميثولوجيا، بهذا تصيغ ليندا إشكالية الإمام وتضع يدها على مفاتيح شخصيته. الفير قافرة على التعاطي مع الواقع أينما كان وعدم إدراكه لثأره .. وهذا ما جعله ضالعا في عالم الجنس يلهث خلفه ويرتشف من ينابيعه كييف كانت - موسسا - فتاة

تريد أن تكون فاسقا وأخلاقيًا ، متحديًا ومتمحرًا من الدين. تريد أن تعيش في العصور الوسطى والعصر الحديث. تختصي إلى الشرق وتنتمي إلى الغرب ، تقع أقدمًا في الواقع وأقدمًا في الأسطورة ..

لكن الإمام لا يرى هذا البعد للمسألة إنه يرى أن الصيام طقس فلكوري لا يفصح عن رؤية أو ثقافة بل هو جزء من ميراث الماضي وعاداته الطليقة الذي لا يرى بأسا من ممارستها، وهو بذلك يعمل على حجب الدلالة الكاملة خلف هذا الموقف ، الصيام ليس طقسا عاديا ، بل هو جزء من منظومة دينية ثقافية متكاملة، هذه المنظومة تمارس فعلها في كل المنضمين إليها وتعتبر حين ممارستها عن صدق الانتماء، وهو بممارسته له يترك خبرا للتواصل مع مجتمعه وعاداته وانتمائه له .. هذا الانتماء لا يغيب على طول رحلة الإمام فهو دائم الذكر له دائم المقارنة والقياس ما بين مجتمعه وحياة فيه ، وبين العالم الجديد الذي يعيش فيه .. ولكن الجانب المأساوي لشخصية الإمام الذي تفصح عنه الوقائع المختلفة التي عاشها بالمؤمن كامن في عدم قدرته على خلق حوار خارج ذاته وفي استسلامه للمساكنة دون مساومة أو نقاش لا مع مجتمعه وعاداته وتقاليد ولا مع الحضارة الغربية بقيمتها وممارستها وعلى طول هذا الجزء من الرواية لا تكاد تتعرف على موقف واضح بما يجري حوله ولا غير قضية عامة يتشكك بها أو تجد صداها في نفسه، فكل ما يشغله أشياء لها علاقة حميمة بذاته الباحثة عن تحقيق اللذة الجنسية، المبدأ الذي يؤمن به كناية في ذاته وموقفه من الصيام مثل موقفه من

عالم يحتفي بالحب وتعيش فيه المرأة بانطلاق، الإمام يلقي أي موقف سبق من هذا العالم الذي يعرفه ولا يعرفه، وشرط وجوده في هذا العالم والانتماء إليه هو تحقيق احتياجه الإنساني الممثل في المرأة وهو بذلك ينتزع القشرة الصلدة التي تغطي عائلته المغمورة ويعيش حاجات جسده وعقله الهارب من واقع النواميس والأساطير المخزونة في اللاوعي ولكن هل يستطيع الإمام أن يلقي كل عائلته الماضية المعيش في ذاكرته والذي يظل كل خطواته ؟

إن استشارة لا وعيه بفعل خارجي بعيد له شيئا من قيم مجتمعه ونواميسه تعيد للقشرة إلى مكانها الطبيعي ، يبعد جويته العاطفية والجنسية مع ليندا ، بكل إشكالياتها ومواقفها المركبة وعلاقته بساندرنا وانغماسه في عالم الشهوات واللذة يتحول هذا الموقف المحصر إلى إنسان تقي يحاول أن يوائم ما بين تقاليد وعادات مجتمعه وبين عالم التحرر الذي يعيش فيه، فيمجرد أن يعلم أن شهر رمضان قد حل وهو في قمة استغراقه في اللذات ، فيساجا بأنه نسي هذا الطقس الذي يربط ما بينه وبين مجتمعه أنه الشعرة التي لا يزال يمسك بها في اتصال بانتمائه لجذوره ، وهو في هذه يحاول أن يمزج ويوائم ما بين وعيه المكتسب واللاوعي الراسب في أعماله ، محاولة يقوم بها دون كيشوش العربي ليكون فارس زمانه الثالث الذي لا يتحقق إلا على صعيد الأمنية والرغبة وهذا ما تكشفه ساندرنا المثقفة المتمردة الراضية لثقافة وتقاليد عالم الغرب فهي تقول له : « أنك دائما تريد أن تكون ما هو ليس أنت ،

الأخر له ، ويعمل على الانمساخ فيه أنه يرى ذاته على حقيقتها من مرارة الآخر ، فيقدم نفسه من المنظور الذي يرويه به ويكشف موقف الإمام من الطفل الذي يأتي نتيجة علاقته بفندا الرغبة الشاوية في نفسه والتي لا يستطيع تحقيقها بالإنمساخ في الآخر - الغرب ..

كنت مسخطا عندما فكرت في الفراق ، إن شيئا عميقا في نفسي كان يعلم منذ البداية بأنني سأواجه هذه اللحظة وأراد أن يجنبني هذه اللحظة فسرق ذات ليلة بهيجة بعض ملابسى وحفنة من دمي وقطعة من لثبي وصنع منها طفلا ، وذلك لأنني لن أمارق هذه البلاد ، لا لن أمارقها إنني أسافر بجزء من نفسي وأترك لديها الجزء الأجل والأكثر بهاء ونقاء ...»

هذا ما يشهده الإمام ويطلع على تحقيقه الانحماخ والذوبان في الآخر ، إلغاء الفاصل التاريخي والحضاري ما بين الشرق والغرب في الماضي وفي الحاضر وصولا إلى زمن جديد يلتقي فيه الشرق والغرب على أرض الحب والنواصل ، لتجدد فيه العلاقة ، وتوجد صداقتنا على مدى الزمن ...

لا صراع ولا اختلاف مدينة أخرى وعالم آخر وزمن ثالث يلغى كل الفواصل والفوارق ما بين العالمين .. ■

**إدريس المسماري**

وما أصابها في هذه الهجرة من تشويه ويقول : « لقد غير فيها - جالان - أول مترجم لليالبي - كثيرا حتى تتلاطم مع بيئة وتقاليد الغرب فمن المعروف أن معظم من استلمهم اليالبي من الغربيين قد اعتمد كل الاعتماد على ترجمة جالان مثل فولتير ، في الوقت الذي كان الغرب ينظر فيه إلى الشرق نظرة تحمل الكثير من الأخطاء الشائعة المشوبة بالغموض والجمود وكل الصفات السيئة في نظر الغرب » ..

هذه النظرة لليالبي والتي اعتمدها الغرب تغفل الجوانب الأخرى لكعيات ألف ليلة وليلة على قرائنها وكثرة محاورها ، فهي لا ترى من اليالبي إلا جانباً واحداً هو الجنس والأساطير وعالم الصريم ، لا ترى أشكال الحكم وفنون السياسة وتسمح للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، لا الجوانب الفنية والأدبية ولا شكل العمران والمدينة التي تحمل اليالبي على إبرازها ونظرة الغرب هذه هي ما يتمثلها خليل الإمام في دراسته لموسموس الجنس والعنف في ألف ليلة وليلة وتأثيرها في أدب الغرب ، فما يقوم به هو استشراف معكوس حيث يقرأ الغرب من خلال تأثيرات الشرق عليه فيقرأ ذاته من منظور الغرب الذي لا يرى من ثقافة الشرق وحضارتها إلا جانبها الميثولوجي ، وهذا ما يصوغه الفقيه في روايته الجزء الأول منها - حيث يقدم وعى الشرق لذاته من منظور الغرب ويطلع خليل الإمام لا يصارع الآخر بوعى الذات بل يتمثل وعى

صغيرة - ساحلة - وعالم ألف ليلة وليلة الكثر بالجنس والعنف يتيح له فرصة الانحماخ الغرب الإنثوي ، وهو بذلك لا يرى من اليالبي وقيمتها إلا هذا الجانب الذي يشد اهتمام الآخر ويسبق عليه حقوة خاصة ..

إن شرق الجنس والعنف الذي يقدمه خليل الإمام في أطروحة هو شرق الغرب كما رآه الرحالة والمستشرقون الغربيون الذين أسسوا مؤسسة الاستشراق الأوروبي بمفاهيمها وتفسيراتها وأساليبها في دراسة وتحليل المجتمع الغربي ، والإمام يقدم عبر أطروحة في اليالبي شرق الغرب آتى الشرق كما يفكر فيه الغرب محاولاً أن يعقد صلة تاريخية تربط ما بين العالمين ، ملبياً في نفس الوقت الإيجابية عن إشكاليات الغرب ، واليالبي التي يدرس تأثيرها في الأدب الأوروبي هي ليالبي الغرب التي لم يقرأ منها إلا عالم الجنس ومن المعروف أن اليالبي في هجرتها إلى أوروبا على يد المستشرقين قد تعرضت إلى تغيرات هامة في علاقاتها الداخلية ونظرتها للكون والحياة ، وتم تحميلها خاصة إبان سيادة التيسار الرومانسي في الفكر الأوروبي بالكثير من الملامح هذا التيسار بما عرف عنه من إغلاء للمشاعر العاطفية الانفعالية واهتمامهم بالأساطير الميثولوجية . وهذه المسألة يشير إليها مصطفى عبد الغني في كتابه شهزاد في الفكر العربي الحديث ، الذي يتعرض لهجرة اليالبي إلى أوروبا



## فلسطين

### حتى إشعار آخر

### ف

تربيع على قسمة هرم جولتز  
مهرجان القاهرة السينمائي  
الدولى هذا العام فيلم فلسطينى من أفلام  
المقاومة. والمقاومة هنا ليست بالسلاح ولا  
بالأعمال العسكرية كما اعتادت الفنون أن  
تصورها، ففى هذا الفيلم يتحول كل نشاط  
يومي بسيط إلى عمل فدائى يعرض فيه  
الفرد نفسه للمخاطر فى سبيل الآخرين  
(عملية شراء اللبن مثلاً تجرى بنفس  
الطريقة التى يجسرى بها تهريب  
المنشورات، عبر النوافذ والأسوار)، وبذلك  
يقهر استمرار الحياة اليومية  
للفلسطينيين القيد الذى تفرضها عليهم  
السلطات الصهيونية العدوانية، وهذا هو  
جوهر المقاومة.

ولدت فكرة سيناريو فيلم «حتى إشعار  
آخر» فى رأس مخرجه «شيد مشهراوي» -  
الذى ولد ١٩٦٢ فى مخيم الشاطيء بغزة -  
أثناء حظر تجول فرض على غزة حين  
زارها المخرج ١٩٩١ ليقوم ببحث لفيلم

آخر باسم «أرض الليمون» تجرى أحداثه  
١٩٦٩ فى حافلة تأخذ مجموعة من  
اللاجئين فى رحلة لنقلوا نغزة على  
بلاطهم التى أخرجوا منها. عايش  
مشهراوي ذلك الحظر - الذى اعتاد تكراره  
منذ كان فى الخامسة من عمره - فلم  
يستكن من العمل فى سيناريو «أرض  
الليمون» وعاش على ما يصله من  
أصوات الشارع ورائحة الغازات الخائفة،  
وما يراه باختلاس النظر من فوق الجدار،  
وسجل تلك اللحظات كتابية. وفى حظر  
تجول آخر عاشه المخرج لمدة ٤٠ يوماً فى  
مخيم الشاطيء كتب النسخة الأولى  
لسيناريو فيلمه «حتى إشعار آخر».

حظر التجول (وهو عنوان الفيلم  
بالإنجليزية) نظيف خرج يؤثر كفيفاً فى  
وفاكف المكان والإنسان والأشياء، فلا  
تعود بعده كما كانت قبله. فالشارع الذى  
ترآه فى بداية الفيلم قبل فرض الحظر  
ساحة لعب الأطفال، هو نفسه الذى يصير  
ساحة لحرق إطارات السيارات، يجرىها  
نفس هؤلاء الأطفال ليعرقلوا حركة من  
جرعوا شارعهم عليهم. والفكرة التى كانت  
طبيعة لتقديم الطفل «دادار» قبل الحظر هى  
نفسها التى تعتمد عليه حين يحاول اللعب  
بها فى فناء منزله أثناء حظر التجول،  
وتكرر محاولة أن تخطي الجدار كأنها  
تطمح إلى الأخرى إلى الخروج للشارع،  
لكنها تستقر على السطوح ليكتشف  
إحساناً بما يعانيه الأطفال من حرمانهم  
من الخطو على أرض وطنهم، وعندها لا  
يحق لهم اللعب، فمهمتهم فى هذا الوقت  
الحرى هى أن يخترقوا الفضاء وطنهم  
بأجسادهم قفزاً على الأسطح، أو بأيديهم

عبر النوافذ، أو بميونهم من فوق  
الجدران، ليحلبوا العون أو الطعام  
لأهاليهم المحاصرين، أو ليهربوا  
المنشورات وأدوات النضال تاميناً للمنازل  
من حملات التفتيش، أو لينقلوا لأزويهم ما  
يجرى خارج جدران البيت، ولنفس هذا  
السبب ينهر «دادار» صديقته الطفلة  
«صباح»، حين تقذف حجراً على نافذته  
لحرق رغبتها فى مسامحة هرباً من ملل  
الحصار، فللنوافذ والأطفال وطاقف أخطر  
شائناً الآن، أما هو فيحاول شغل وقته  
بتصليح صور للانتفاضة، وبمحاولة  
التعرف على أنواع القذائف والطلاقات من  
سماعه لأصواتها، ويتكلم التفاصيل  
البسيطة ينقل لنا المخرج الإحساس  
ببشاعة ذلك الظرف الحرج الذى يفشل  
طوفاء الصغار.

إذاً انتقلنا إلى اثر حظر التجول على  
الأسرة الصغيرة كما صوره الفيلم نجده  
مغلغلاً لها. فقبل فرض الحظر يتمنن الأب  
رغم عجزه والابن الذى يدرس بالمانيا رغم  
اغترابه من جمع شمل الأسرة لقراءة  
خطاب الابن. لكن من أن يفرض حظر  
التجول حتى ينفرد ذلك الشمل، ولا يجمع  
إطار الصورة أفراد الأسرة إلا فى حوارات  
فنائية، ولا تكاد الأسرة تعاود التجمع  
لتناول الطعام، أو لمحاولة قراءة الخطاب  
حتى تلتصقتها واقعة جديدة من وقائع  
عملية الحظر كما عفاق ابن الجيران، أو  
كالتقاط كهرياء، وتضخ وتضخ وتضخ تكرار  
التجمع والانفراط فى خدام الفيلم، حين  
يشرح «دادار» فى قراءة الخطاب، فيقاطعه  
صوت ميكروفون يعلن فرض حظر تجول  
جديد حتى إشعار آخر، لكن «دادار» يستمر  
فى القراءة غير عابى بذلك الصوت



الدخيل، فهل يا ترى ستتمكن تلك الأسرة من البقاء داخل نفس الإطار مجتمعة هذه المرة، أم ستحاول الانقراض كما حدث لها من قبل؟ نهاية مفتوحة يتعمدها المخرج من وحى الظروف الراهنة لفسرة ١٩٩٣، منظومة المكان/ الزمان التي ينكرها كتابة على الشاشة في مستهل الفيلم.

استخدمت الدراما السينمائية تقنية عزل مجموعة من الناس في مكان محدد المثال تحت ظرف حرج لتلقى الضوء على الزوايا الخفية للنفس البشرية والمجتمع الإنساني من خلال هذا النموذج (كفيلمى «بين السماء والأرض» و«البندياء» لصالح أبو سيف)، إلا أن رئيسيد مشهوراوى يستخدمها في فيلم محتى إشعار آخر، لإلقاء الضوء على حياة الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال من خلال نموذج أسرة «أبو راجي» لفى كل شخصية من شخصياتها انتضج سمة من السمات المميزة لأحد عناصر الشعب الفلسطيني: الأب الذى أقعده المرض لكنه لم يقلعه عن محاولة جمع شغل أبناؤه وإسداء النصيح لجيرانه ومعاونتهم، بل ومحاولة مزاوله مهنته كحلاق ولو فى داخل أسرته، صورة لجبل ناضل حتى الجمالة، وما زال يرفض الاستسلام للعجز برغم كل الظروف الماثلة، والإبناء الشبان هم جيل الوسط الذى يريثنا الفيلم إياه وقد اختار أحد ثلاثة سبل: هجر الوطن (إلى أحد يطول أو يقصر، للدراسة أو للهوى، كلها احتمالات لا يؤكدها الفيلم ولا ينفيها عن الابن المقيم بالمانيا)، أو الاستقرار تحت الاحتلال، وقبول كل ما يملئه الأمر الواقع، من عدم القدرة على الحصول على مسكن مستقل إلى التعامل مع الاحتلال للحصول على قيمة العيش من عمل شاق غير مجزٍ ولا

أما صورة المرأة الفلسطينية كما وردت فى أفيلم فلتراوح ما بين الإنخراط فى الدور التقليدى للمرأة (إنجاب الأطفال، وتبوير المنزل، والطعام) كام راجي، وزوجة ابنتها «هدى» وجارتها «أم يوسف» وابنة هذه الجارة، وبين محاولة التمرد على هذا الدور التقليدى كزوجة الجار دخيل، والفيلم يشير بذلك إلى الواقع الراهن للمرأة الفلسطينية، فالتساءل التقليديات من الأغلبية، ويرى الفيلم أن دورهن التقليدى إيجابى فى ذلك الظرف الحرج ومساعد على الصمود، ففى موت ابنة الجار دخيل، عقاب درامى لامها المتمردة، ولا يحسب المخرج/ الكاتب من شبح الاحتمالات المفتوحة بخصوص رؤيته لاستقبال المرأة الفلسطينية، فالصبية «أمل» [ بكل ما فى عمرها واسمها من دلالات] تراقب هذه الأوضاع برمتها، وترغب فى التمرد، لكن تجربة زوجة أخيه «هدى» التى تخلت عن أخلامها فى إتمام تعليمها لتتزوج خضوعاً للتقاليد تتوعد «أمل» بمستقبل مائل، وإن كانت أمل تطلق على مرأىها ثلاث صور لنفسها: امرأة عاملة تحمل ثقل كبيراً، وأخرى منقبة، وثالثة مستفرجة، دلالة على حيرة الفتاة الفلسطينية فى غزوة التسعينيات أمام احتمالات المستقبل المتاحة لها.

فيذا ابتعدنا عن المركز المثل بإطار أسرة «أبو راجي» لا تضع لنا أن انقراض عقد الرابطة مؤقتاً تحت وطأة أزمة الحصار ليس تفسحاً بقدر ما هو خروج من دائرة الذات إلى مزيد من الانسجام بدائرة أكثر عمومية واتساعاً، فتهدى الجارات بعضهم البعض الأطعمة والمياه رغم ندرتها، بل إن مثل هذه الآلية فى

مضمون (لكن سلطات الاحتلال تمثلك «راجي» الأخ المزروع المستقر لا شقيقه المتمرد عناً «أكرم» فهل يجرى تيار عمل مقاومة سرى تحت سطح حياة «راجي» التى تبدو عادية مرة أخرى لا يؤكد الفيلم هذا ولا ينفيه)، أو إعلان التمرد بنبرة عالية، والتصرف اللاهوج الذى قد يدفع إلى حافة تدمير الذات (كاه «أكرم» يحرق البيت بأكمله عندما تنازع مع درادار، على الاستشعار بمصباح الكيروسين)، أما درادار الصغير فهو ممثل لجبل انتفاضة الأطفال الحارقة، وقد سيمر حضوره على الشاشة، ويذا أكثر نضجاً من الجميع، وأحيهم إلى قلب أبيه، وفى كل ما سلف إشارات تلمح أن أوان الكف عن النضال لم يحن بعد. ونحن يصمم مدير التصوير مكلاوس بوليوس برجز، الإضاءة فى مشهد التفتيش الجماعى فى الساحة نيلاً بحيث تلقى بظل الجندي الإسرائيلي على هؤلاء الرجال وأملهم، فإنها تدل على ضرورة توحيدهم مهما اختلفوا داخلياً فيما بينهم تجاه عدوهم الواحد.

## الإشارات والتبنيات

ولعل ببساطة تقنيات الفيلم، ومباشرة رموزه، وانحصار معظم أحداثه في حدود ديكورات منزل أسرة «أبو راجي»، وتلجج أداء بعض ممثليه (ومعظمهم من غير المحترفين) هو ما دفع بالبعض للظن بوجود شبهة معالجة في منحه للهرم الذهبي في مسابقة مهرجان القاهرة السينمائي الدولي السابع عشر، ولعل مثل هذا الظن ينتفي لو انتهجت لجنة التحكيم سياسة تعلن بموجبها حيثيات منحها للجوائز، مما سيكفي الثقافة السينمائية أيضاً لصدور تلك الحيثيات عن كوكبة من ذوي الخبرة بمختلف المهن السينمائية.

وأخيراً، لعل فوز الفيلم بالهرم الذهبي بشجع الموزعين على عرضه عرضاً عاماً في مصر، فيكون باكورة تواصل بيننا وبين الفضل نماذج السينما العربية، وهو امر حري بإثراء رؤانا ■

**سهام عبد السلام**

التي يملكها الفلسطينيون درسيد مشهوراً، ودهاني أبو أسعد، فقد غير السيناريو فكرتهما المسبقة عن الفلسطيني كزهاوي، فسعى مع الشركاء الفلسطينيين في إقناع عدة جهات وأفراد بالمساهمة في تمويله عن طريق شراء نسخ مقدماً منه، حتى أن قسم الثقافة بوزارة الخارجية الهولندية كان من بين المساهمين رغم ما هو معروف عن ارتباط الحكومة الهولندية بعلاقات وثيقة مع إسرائيل، وهو امر يدل على إمكانية إسهام القلم والكاميرا في النضال لو أمسكتها يد تجيد استخدامها دون تشنج ولا صراخ. ولا يقتصر امر دلالات ظروف إنتاج الفيلم على هذا، ففي مقدمة العناوين الختامية للفيلم قائمة طويلة بأسماء أفراد، وأسر، وهيئات قدموا لظالم الفيلم تجسيرات ومعونات ساهمت في تحقيقه، كما تكاثفت شخصيات الفيلم لتحقيق استمرار الحياة.

العلاقات الاجتماعية تتكرر مع كل أزمة، فام راجي تخاطب بالخروج لإحضار القابلة لتوليد ابنة أم يوسف، كما خاطرت أم يوسف منذ عشرين عاماً بالخروج تحت حظر مماثل لإحضار القابلة لمساعدتها على ولادة ابنها أكرم. وتستثمر بورة الحياة رغم الأزمة، فمع موت ابنة «أبو خليل» الطفلة متأثرة بالمرض والغازات الخائفة يولد عوض، حفيد أم يوسف عوضاً عن ابنها الشهيد، فالشعب الفلسطيني قادر دائماً على البقاء والتجدد رغم كل شيء، ويؤكد المخرج صدق هذه المفاهيم على الشعب ككل حين يستهل الفيلم ويختتمه بلقطة عامة تطل على ما يساعه إطار الصورة من بيوت.

الفيلم بسيط ومؤثر، يترك الوقائع تتحدث بنفسها، ولا يلجأ للتلاعب بالفعاليات الخشائية، ولعل هذا هو ما أثار حماس المنتجين الهولنديين صاحبى شركة «أرجوس» للإنتاج والتوزيع للمشاركة في إنتاجه مع شركة «أيلول»

## السودان

### شمزية النص وشروط الحداثة

**ف**تشير مجموعة (عنها والإطيل والانتظار) إلى نوعية جديدة من الأدب، تأسست داخل المشروع الحداثي، وهي ما يمكن أن نسميه بـ «الأدب الاعتراضي». إن تلك النوعية لا تدغدغ حواس القارئ، ولا تناقش تراثه أو تعلق قناعاته، لكنها تدهمه وتقطع الطريق عليه، ثم تنقض على كل المسلمات الراسخة لديه، وتجرده من سلاحه الوحيد الذي يتوأم به مع العالم: ذاكرته. وهنا، إما أن يستسلم القارئ تماماً للنص، بقوله كيفما يشاء قبل أن ينفذ فيه حكم النفي خارج حدوده، أو أن يتعرف على كلمة السر التي يستطيع بها أن يروض هذا النص، وأن يدخل عالمه مسلحاً بقوانينه.

فالحداثة، كما يطرحها نص

صلاح الزين، هي فعل صدام بين ذاكرتين، كل منهما تحاول أن تنفي الأخرى، وأن تؤسس وجودها على جثة الماضي أو المستقبل، ولا مجال للتعايش بينهما.. ذلك هو قانون النص المغاير.

وإذا كانت الحداثة بالفعل هي صدام بين ذاكرتين، فإن المجموعة تؤسس للعديد من الإشكاليات التي تمثل نروة هذا الصدام. فالمجموعة تعلن عن انتمائها لذاكرة أخرى، بدءاً من العنوان، ومروراً باللغة أداة تلك الذاكرة لهم العالم، ومروراً أيضاً بانتهاك التابو المقدس لدى الذاكرة الجمعية، ووصولاً إلى تأسيس شعري جديد للنص القصصي، حيث تقترب فيه القصة من القصيدة في أنها لا تروى ولكن تعاش، بمعنى أنها لا تحاول أن تعني بل تصمر على أن تكون.

يبتدىء صلاح الزين علاقته باللغة، من خلال هدم المقولة السارتريّة التي تتصور أن الكاتب يستخدم اللغة، أما الشاعر فيخدمها. فاللغة عنده ليست غطاءً للتجربة، وليست زخرفاً لأعني له، لكن اللغة هي القصة نفسها. وبالتالي، فهي غاية لديه، وليست مجرد وسيلة. لذا، فإنه يحل العلاقات التي تحكم العالم الخارجي، لكي تصبح علاقات داخل تنسق لغة العالم الداخلي. أي أن الكاتب يؤسس معادلاً لغوياً للعالم، أكثر مما يحاول وصف هذا العالم. وهو وإن كان يحاول أن يتخلص من الرصيد التاريخي والعاطفي للغة

المؤسسية، التي تشكل ذاكرة الجماعة، إلا أن طغيان حضور تلك اللغة يجعله يـ "تخوّر" إلى تأسيس علاقات جديدة داخل لغة النص، مع الإشارة إلى محاولته هدم لغة الآخر/ الماضي، وتتمثل تلك الإشارة في المحاولات العديدة والناجحة، لنحت مفردات جديدة تكون ذات فعالية خاصة ومغايرة، للتعبير عما لا يمكن للغة المعجمية أن تؤديه. وهو بهذا يشحن اللغة بقرات تفوق طاقاتها المعجمية، ويجعلها بالتالي مهياة لخلق حالة أكثر منها لتقديم مفاهيم. ومحاولات النحت المتعددة ليست مجرد حيلة بهلوانية لاجتذاب انتباه القارئ، لكنها تنم عن أن الذاكرة المغارقة يلزمها بالضرورة لغة مغارقة. في تلك اللغة المغارقة نرى الجسد الذي (يخطوط)، بحيث تنمو له أطراف وزوائد تمثل وسائط دفاع إضافية ضد تسلط العالم. كما نجد أن الشارع (يتشعر)، أي يحقق ماهيته ووجوده من خلال هذا النحت اللغوي. كما أن الشرطي - بدوره - (يتشعر)، أي يؤكد على ماهية السلطة التي يرقف فيها. أما البشر فهم (يتعمقون) بأسلحتهم، وكانهم يحتمون بالأسئلة من برودة اليقين والأجوبة الجاهزة. إن هذا النحت هو محاولة لنفي أن لغة النص هي لغة مؤسسية تقوم على الاصطلاح والتواطؤ، وبالتالي فهي ليست لغة جاهزة، لكنها لغة ضد مجتمعية إذا جازت التسمية. وصلاح الزين نفسه يتحدث عن اللغة المؤسسية داخل النص، باعتبار أنها:

## الإشارات والتبنيات

(تجنب جسدها المغموس في المعيش،  
ليتمتع وسطها، ويتساقط سقفها.  
وتنهض مدن اللغة المنهارة، المدن  
البلاسقف، القيعانية السفلية،  
مجدومة الأرداف، مجدوعة الأطراف  
رحم العفن، الصبايا الدمى، الرجال  
المختلون، الرجال الملتصقون، وسادة  
المخابيء وإباطرة الأمسية، التي  
تسرطنها الضياعات والشموس) - ص  
٧٠. إن هذه اللغة التي تؤسس مدناً،  
منهارة بلاسقف، هي اللغة التي يخرج  
عليها النص، ليؤسس بديلاً عنها لغة  
أخرى لا تقدم المفاهيم المجردة، بل  
تطلب الرؤية. وفي هذه اللغة الأخرى  
يصبح صلاح الزين (هذا جسد تعبته  
شخياتكم وغروب الفسق فيكم، كم هو  
فسح هذا الجسد، فسح كفاة، جسد  
للعباداة والصلاة، وصلاتكم ينتهكها  
غياب الله فيكم، جسد لكل القصور  
وتواريخ الانهزامات ...) ص ٧٠.  
وهكذا، تستطيع اللغة الجديدة أن  
تدمر - ويضرب واحدة - المنطق  
الصورى الذى يحكم لغة السائد،  
لتصبح لغة للتصوير لا للحكى،  
ويتراجع فيها السرد عن الصدارة  
ليتلوى الإيحاء زمام المباداة.

ولأن الكاتب قد فقد يقينه بعالم  
الأخرين، وتكرر له من خلال تكرره  
للفن، فإنه فى المقابل يكون قد نجح  
فى تأسيس عالمه الخاص به.. عالم  
الجسد، فالجسد داخل المجموعة، هو  
الملموس والواضح وغير الملتبس  
وفوق هذا فهو مملكة خاصة يمارس  
فيها الكاتب سلطته بلا حدود.  
يستطيع أن يؤسس بداخله مملكة

الحلم، كما يستطيع أن يرفض، ما هو  
خارجة.. يستطيع أن يتمتع به، كما  
يستطيع - حتى - أن يقتله، دون أن  
يظلمه العقاب الاجتماعى. ومن هنا،  
يسرب الجسد إلى لغة القص، حتى  
يصبح وجوده فاعلاً وطاغياً فى آن:  
(جسدى هو جسدى، تقول، ملك لى،  
أغسله عند الصباح، وانثره فى  
النهارات، لتتحلفه صبيقتى فى المساء)  
ص ٧٥. وهكذا، يكون الجسد، ممثل  
السلطان فى الذاكرة الجمعية، هو  
نفسه مجد الإنسان داخل المجموعة.  
ومن الجسد - تصيداً - تصيداً  
مجموعة شمرات تحرق (التابو)،  
وتحرق بالضرورة قداسته. يتأكد هذا  
الضرق فى صور لغوية عديدة، مثل:  
(صوت احلكاك القشيب بحواف  
المرج، وخشخشة العاندين) ص ٧٤.  
كما أن العالم الخارجى حين يقرب من  
الذاكرة، فإنه يتم رفضه من خلال  
مجموعة إشارات جسدية: (تمطى،  
تشابه دأب عضوه، فكان الرئيس)  
ص ٨٢. وكان حضور العالم  
الخارجى، وكذلك رفضه، لا يتم إلا من  
خلال الجسد.

وبمجرد أن يتأكد لدى صلاح  
الزين انتهاك التابو، من خلال انتهاك  
اللغة وفض مغاليق الجسد، يتأكد لديه  
فعل الكتابة وفعلية الكتابة، تلك  
الفعاية التى يعبر هو نفسه عنها، من  
خلال هذا الحوار:

الكاتب: يقتلنى القص، الحكى  
وتنصيص النعوش.

الراوى: أنا الذى اقص، احكى،

لا انت.

هو: هل تاتيان عندى، ام اذهب  
إليكما؟

الراوى: بارت يقول «ينتهض  
النص، ينغرس، فيصوت المؤلف ..  
ينهب.

الكاتب: أود أن أقهم، هل اذا الد  
(هو) الذى يذهب إليه ولا يذهب هو؟

وصلاح الزين حين يحيل ذاته  
إلى ثلاثة أقانيم (الهو - الكاتب -  
الراوى)، فإنه يفسد بداخله بين  
الاجتماعى والمثخيل. وهو أيضاً  
ينقسم كى يتوحد، ويبرز صراع ذاته  
المركبة مع عوامل تناقضها الداخلية،  
كى يؤكد على مبدأ وحدة الذات من  
خلال التناقض .. وذلك شرط آخر من  
شروط الكتابة الحداثية: القبول بالشك  
وبنغ اليقين، وكترس التعدد الذى  
يؤدى إلى التناقض لا الواحدية التى  
تؤدى إلى الاختزال. ونحن هنا لسنا  
بإزاء المألوث السيكولوجى الشهير  
(الأنا - الهو - الأنا الأعلى)، لكننا بإزاء  
الهو فى مواجهة الأنا (الكاتب -  
الراوى). وبمعنى آخر، فإن العالم  
الذى يمثله الكيان الاجتماعى للكاتب،  
يأتى فى مواجهة الذات، التى تتحقق  
من خلال هوية الكتابة / الرواية.

إن فعل الكتابة هو الذى يجعل  
وعى الكاتب بالعالم مفارقة، اما فعالية  
الكتابة فهي التى تجعل وعى القارئ  
مفارقة بحدوده. فالفصام بين الكاتب  
الذى يقتله فعل القص حسب رؤية  
بارت، والراوى الداخلى الذى ينسب

## الإشارات والتبوهات

لنفسه فعل القص، إنما هو تأكيد على الصراع بين العيني والمختل داخل الذات المبدعة، تلك الذات التي تمارس وجودها الخارجى طبقاً لشروط الجماعة، وتمارس وجودها الفنى طبقاً لشروطها الخاصة. وفعل الكتابة هو الذى يحيل الفنان إلى ازدواجية الوجود، وكأننا بإزاء مكتور جيكل ومستر هايد من جديد. أما الـ (هو)، فإنه يقترب من الكيان الاجتماعى داخل شخصية الكاتب، الذى ينقل إلى الوجود من منظور المنطق الصورى.

لم يعد للنص - إذن - سوى سلطة واحدة، هى سلطة تحرير الذاكرة من (بلاهة المؤسس والمستقر)، كما يشي الغلاف. وتتمثل هذه السلطة فى تأسيس شعرية النص، بعد أن أصبحت لا قداسة، وذلك من خلال الوعى بأن النص لا يكون شاعرياً إلا بالقوة. وهذه القوة التى تنقل النص من الإمكانية إلى الإنجاس، هى الصورة/ المظهر:

(قلت: فلا أخرج، أخرج لأخلع) على هذا العزى بصديق، بأمرأة ... الخ - وخرجت بهرنتى للمرأة فانديستت فيه، رجعت، وجدت أمى تطرون شيكاً ما - لبست ذاكرتها

وهولت. وقبلها قلت لها: يا أمى سوف أنز هذه الذاكرة، وأحشوها فراغات أضراسى، كخطيب المهملات الخطيرة، مثل الحديث عن بيروت ...

لم تفهم (أمى، فقط بصقت) - ص ٣٦.

على أن محاولة صلاح الزين تحويل النص من الاستداد الذى يصيغ الخطاب النثرى، باتجاه الدائرية التى تميز الخطاب الشعرى، لا تتوقف فقط بإزاء تشكيل صور كلية، وإنما هو يعنى أيضاً بالصور الجزئية، التى تتبع داخل مجال القصة. فهناك الشرطى الذى (يحرس عطلته من طفلات المارة)، كما أنه يقرر فى موضع آخر، أنه حين يكتب رسالة لأمه يكشف أن (مساء اليوم نفسه كان بداية تشييد الرحيل، المستند من حنجرتك وحتى بداية الحروب). وترتقى الصورة الجزئية أحياناً، لى تقترب من الشعر الصافى (هو لا يذهب، يسدون منافذ نهابه بحضورهم). ولا يكون هناك بديل عن أن يرى الكاتب، من خلال تلك الرؤية الشعرية، أن المدينة ما هى إلا مسباحة (مكتظة بالارصفة وتعد البرلمانات. كامرأة تخلع ملابسها قطعة قطعة، تاتى

المدينة بمقراطية جداً، تقول، هذه المدينة، لكل رصيف برلمان وشماذون). ويصيح من الطبيعى حينئذ أن يرى الكاتب أنه (لا ضرورة للمقاعد الفارغة، الممتلئة بالفاحشين). وهنا، يصيح الكاتب، أهد الإقائيم الثلاثة داخل ذات صلاح الزين، حاضراً بشدة، فيلتقط منه الراوى - فانى هذه الإقائيم - الخيط ثم يهجس: (أصبحت أشبه ظهيره بلاطوقوس، ومطارات بلا اصداق).

ومن خلال تلك الشعرية، فإن المجموعة تهدم أحد الثوابت المستقرة داخل الذاكرة الثقافية السائدة، وهى أن القصة تنتمى إلى الواقع، وبالتالي فهى تشير إليه. إن اقتراب الشعر من اللغة النثرية، واقتراب القصة من اللغة الشعرية، إنما هو مؤش على أن الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد فاصلة، بقدر ما أصبحت وهمية. فهل نحن تقترب من الدخول فى عصر جديد، يسود فيه نوع أدبى واحد تندرج بداخله كل الفنون القولية؟ ■

عبد العزيز موافى

## فرنسا

## حول مفهوم السينما الاستعمارية

**ف**لم يكن مولد السينما حدثاً تافهاً في التاريخ، حيث ظهرت، في نفس الوقت، بمعظم الدول الصناعية التي أصبحت تقسم العالم (بواسطة الغزو أو التسلط الإمبراطوري)، وبالتأكيد، تناصر كل إختراع يساعد على تطويرها وتقدمها سواء كان قديماً (الطائرة...) أو كان ناقلاً للمعرفة (المذياع، الهاتف...).

لذا اتحدت الأكوام المتنازعة، في هذه اللحظة من عصر النهضة، مثلاً قال بول فابري: «زمن العالم المنتهي يبدأ...» إذن، لم تكف الرأسمالية بالعمل على التقارب البسيط بين الإقطاعيات المحلية، بل راحت تعمل على السيطرة على النظام العالمي.

في هذا الشكل الاستغفالي، كانت اللغة اللاتينية Colonia غير محددة، ومن

خلال روبرت Robert (صاحب القاموس الفرنسي الشهير إلى اليوم باسمه، المترجم)، انضمت كل معالمها وخواصها: مستعمرة Colonie في ١٣٠٨، استعمار Co- lonisation في ١٧٦٩، استعماري Colonial في ١٧٧٦، يستعمر Coloniser في ١٧٩٠، مستعمر Cole Nisteur في ١٨٣٥، وأخيراً حركة استعمارية Colonifisme في ١٩١٠.

بداية، كانت هذه اللغة تعنى مجموعة من اللاجئين بإحدى الدول، ثم تحولت إلى كونها «نظاماً للتوسع الاستعماري».

وهنا بعد الموجة الثانية للتوسع الكولونيالي، ولدت السينما بسبب الحاجة العلمية والترفيهية، أي لتلبية رغبتين: حاملة معرفة حقة لرؤية متعمقة لحال السكان الأغنياء، وكانت هذه هي الأفلام ذات الرؤية الإثنوجرافية، أو عارضة لمشاهد «تصويرية» لشئى البقاع البعيدة للمنتجات بشكل مفعم، وأحياناً القوى العاملة، وهذه هي الأفلام التي تصور المخيلة الأوروبية في هذه البقاع.

وبذلك نستكشف بدايات عرض «السينما توغراف» في العالم على الشاشة الأوروبية، حيث قدمت مؤسسة لوميير Lumière في عام ١٨٩٧: «السوق العربي» «ميناء الجزائر» «شوارع تلمسان» «حراس الباء» و«سوق الجمال في سوسة...» وبالتالي، لن تنتهى هذه النوعية إلا إذا صنع الأحرار تاريخهم الحى من مشاهدتهم الحية: هي نقلة معاصرة لرغبة قديمة نجدها عند الفنانين والأدباء الشرقيين، الذين يتابعون تطورات السينما النيو - كولونيالية: «حريم»

خارج إفريقيا، «ساجان القوى» و«سقوط الآلهة».

وبرغم ذلك، كان الاستعمار موجوداً قبل ظهور السينما توغراف، لأنه استطاع بثقة ترجمة معرفته الجارية على الشاشة، إذ استطاع التلّفان عرض كنه الشعوب القاطنة من باريس إلى دكا، وفي هذا، تعطى فرنسا أبغ الأسئلة، فالمغرب موضوعها المفضل، علاوة على إفريقيا السوداء: «إنسان النيجر» أو «الرحلة الصغراء» تليها إيطاليا في المرتبة، ويظهر هذا جلياً في الأفلام التي مجتت التوسعات الموسيقية، ثم لندن عبر «تولتان كوردا» وأفلامه المجددة للأفكار: «الرجل الغيل» «يقطف الهند» «أربع ريشات بيضاء» «صحراء» و«كتاب الأشرار».

بالجوء إلى المدونات القديمة، انكب القليلون على صنع سينما المظاهرات الأجنبية لإعادة النظر فيها (على سبيل المثال نجد «فرستزلنج» في فيلميه: «الضرائح الهندوسية» و«تمور البنغال» برغم وجوده خارج الدائرة الاستعمارية)، وأحياناً، يشيح البعض وجهه عن الربح كما في الأفلام التقدمية: «جان - بنوا لبي في فيلمه: «إيقو» ١٩٦٥ الذي سات أحداثه العقلية الإيبوية.

أما مدينة هوليود فقد وضعت فكرة الأفلام الاتية داخل الإطار الاستعماري مثلاً في: «الجزائر» «اللمعة» «دين الشيخ» «المغرب» «قطار شنغهاي» سلسلة الأفلام «طرزان» «ثلاثة من البنغال» «حديقة الله» «دسمة» و«كنايلاكا» ويخرج عن نطاقها بعض أفلام الوثائق

## الإشارات والتبهيئات

التاريخية: دارض الغرافة، أو ٥٥ يوما في بكن.

١٩٢٤، ومكانة الأمراء عن المستعمرين، ومرجلى الشباب والمراهقة عن حالة الفكر الخلق.

في حالة التواصل مع أى فريق عمل غربي قادم من هولندا، نجده لا يتحدث سوى الإنجليزية، ولكنه يفهم جيدا ما يريد، حين يتطرق الحديث حول الكتب المقدسة، وهذا نجده في فيلم: «الوصايا العشر» الذى أوقعهم تحت طائلة الرؤية المتعجلة غير المتاملة، مما أدى إلى احتياج جهود رجال الإطفاء لإزالته، إذ سيخمد اثر كل الأفلام القريبة أو البعيدة، التى تتجسم تحت نطاق الطابع الاستعماري، ونضيف إلى ذلك سلبية السكان الوطنيين (الذين لا يقومون سوى بالعمل المجهد) وثقافتهم (الغريبة).

كل هذه الاختبارات رصينة وليست محايدة، فالحكم على فيلم: «الدورية المفقودة» باستعماريته، الذى يدعى أن العدو هو «العربي» من لآراء طوال أحداث الفيلم، أو نتهم «استشير» أو «إيطالية في الجزائر» بالعنصرية علينا. قبل كل شيء، معرفة كون هذه الأفلام قد أنتجت تحت نفس الظروف التى عملها استعمالات هذه الأماكن العامة، فهى الإطار المحدد لوجود السينما الاستعمارية، ولكن «المنهج» التحليلي هو المصدر لإمكانية الحكم على الفيلم الاستعماري.

لم يكن الجنوب أو الشرق جديرين بإنتاج المصاهد التى توضح نمط الصناعة: بحر، حرارة، صحراء، مازن، نساء متقيات، أعصاب باردة، الريقيون عراة أو شبه عراة، جمال، جولة شرقه مخبرات، أصوات غريبة... تلك الخواص تشكل وضعية الفيلم الاستعماري ولا تعطى «مثالاً» أبديولوجيا ملتزماً، ولا تصبح... على أى حال، مختلطة بأسلوب الفيلم الدعائي، وإن أخذت حمزاً كبيراً من بنية الفيلم.

ويغلرلة تاريخية، سمحت السينما لمئات الملايين من الناس بحرية التعبير لتستطيع بواسطتها كشف واقعية أرضهم، حياتهم وثقافتهم.

وباستثناء بعض البلدان ذات الكثافة السكانية العالية، وبالأخص المستعمرات البريطانية، نجد أن الهند تمثل حالة مثلى للارتباط بين هذه الدعاوى الفاعضة، ورغم الإنجازات المروجة لوجود سينما هندية ضخمة، أما بشأن وجود إنتاج محلى بكل من آسيا وأفريقيا، فنجد أن الوضع ملقى، وهذا كان قبل الاستقلال، وفي الأفلام «بارود» «نار» و«استغاثة البلاد» ورغم التضحيات التى قدموها للفرنسيين، إلا

تمثل الرواية الشعبية منبعاً وحيداً ومفضلاً للفيلم الاستعماري، إذ تفضل مواضع الدسائس من ملطجة إلى كليشى

أنهم أروا صفحة متواضعة لبلادهم في تاريخ السينما.

استطاعت بعض الأفلام أن تكون واضحة، تحت الدعاوى العينية لسينما الاستعمارية، ولكنه قد يكون إنتاجاً شبه ساحق حينما نغلفه بالنتاجات الأخرى المتخصصة، ومع ذلك لا يمكن مقارنته في ضوء الأسماء الالامدة من الأفلام المنتجة في كل حقبة جديدة، من خلال سينما جزائرية، أو كويبية، أو من ساحل العاج... وهذا يمثل تقصراً رهيباً يصعب تداركة.

كلمة أخيرة، في السينما الاستعمارية، نذكر كل من العربي أو الشرقي أو الإفريقي، للقيام بأدوار تعود على الاستعماريين بمناخ عديدة مثل القيام بأدوار الضائن المروغ (الثقل): «السرية البيضاء» و«ملكة إفريقيا»)، ولم يكن وضع المرأة، في رؤاهم، أفضل، فهى ليست إلا مصدراً للمتاعب وسبباً للانفصال مع الحبيب، ولها قدر للإحساس بالخطر أو بالأسل... لذا يجب العمل على إنقاذها من آلاف المضارب باى ثمن.

جملة القول، السينما الاستعمارية تزجج «كديراً» حتى إذا أحببتم نتائجها «فنياً».

جان روى  
ترجمة: أحمد عثمان



## اليابانية

### «فان كوخ» ويوتوبيا اليابان

**ف**يقام الآن معرض ضخم في مدينة «هامبورج» الألمانية يحمل عنوان «فان كوخ» واليابان والمعرض يحكي قصة فان كوخ مع اليابان التي هي قصة خيبة إنسانسة قبل أن تكون شيئا آخر.

لذلك أن محاولته لتحويل كل ما هو مقرب، ومعرّف ببساطة عن هذا البلد البعيد، ناسه وفلسفته للحياة، قد ذهبت سدى، لقد خاب بل فشل في تحويل تلك اليوتوبيا إلى واقع في البلدان الأوروبية، قبل أن يكون ذاته قد بدأ معها بشكل صحيح: بهذه الجودة والمثالية التي كانت قد تشكلت في ذهن الرومانسي الحالم فإن كوخ عن طريق قرايته للكتب والمخطوطات التي كانت تتحدث عن الفن الياباني والتي جمعها مع أخيه ثيو وليعرضها معه تباعا في باريس في ثمانينيات القرن التاسع عشر، حيث أوروبا التي كانت سائرته في

طريق التصنيع مع نتائج هذا الطريق الاجتماعية والثقافية - التي لم تهتم باستيراد الطريق الياباني. كان هناك - في أوروبا - ما يكفى من المشاكل، ولكن فان كوخ كان يهرب من تلك المشاكل متعمداً.

إن مغزى يوتوبيا فان كوخ اليابانية يجسدها المعرض للقائم بهذا الخصوص عن الرسم في هامبورج والذي سيور في لندن الألمانية الكبيرة الأخرى.

إن اندهاش فان كوخ الشاب لكل ما هو ياباني كان يتصاعد بخط متواز لثقافته بانه خلق ليكون رساما، ببطء ولكن دائما. سلفا وقبل أن ينتقل في عام ١٨٨٦ إلى أخيه في باريس، كان فان كوخ قد قرأ روايات الأخوين كونكور ورواية اليابان مدام كريسالتيم للكاتب بيير لوتي. حتى مثله الصغير في التبرير بين كل من ذينه ببعض قطع الصلح على الخشب اليابانية مع صور الحياة اليومية اليابانية.

ولكن مع أخيه في باريس والذي سيتحس هو الآخر كأكخيه الرسام إلى مشروع اليابان تكبر المجموعة التي سيجمعانها معا لتصبح ٤٠٠ صورة ومخطوطة والتي سيعرضانها معا أيضا في القاهى الباريسية المحيطة ببوليفار كليشى. إن ما يجب ذكره بهذا الخصوص هو أن الصور اليابانية التي كانت تجسد الحياة اليومية في اليابان، الطبيعية، للحظيات، المصارعين كانت في رواج مطلق في ذلك الوقت. إذ كانت تدخل فرنسا بصورة كبيرة عن طريق السفن التجارية، وبالإمكان القول إن شيئا كان يدور في باريس القرن التاسع عشر، اسمه اليابانية، ولكنه شبح مسطح. لقد شد

بالطبع عن تلك القاعدة الانطباعيون. إذ وجد هؤلاء في الصور اليابانية انفاعا جديدة. ومن تلك النفاث التي كان يروجها تجار الفن خلق الانطباعيون ما كانوا يحتاجونه في رسومهم: بساطة التصوير، التجسيد المسطح للمراخ، وخصوصية اللون. إن كل تلك المزايا صاحبت الانطباعيون طوال مسيرتهم الفنية.

إن فان كوخ ووفق اعترافه في رسائله إلى عائلته نقل إلى لوحاته قبل كل شيء تلك الإساق التي كانت تسند وتقوى تصورات الإنسانيّة. إن اصطلاحات مثل «أخوة، تضامن، جماعية، بساطة، تآلف إنساني» كانت تكون بالنسبة إليه العلامة الجوهرية لليابانية، والتي لم يقطع عن ذكرها في رسائله. لقد جرى فان كوخ على استئناس بعض الرسوم اليابانية مباشرة. كما هي الحال في ثلاث لوحات زيتية مرتفعة الشكل والتي استنسخها مباشرة عن حجر ياباني على الخشب حتى نراه يضيف إليها خطا يابانيا دون معرفته لما يعنيه، هكذا على هواه.

صورة أخرى تدل بوضوح على التكنيك الياباني، وهي البورتريه الذي عمله لصديقه تاجر الألوان بيير تانكوتى. إذ لم ينس أن يظهر الجدار - الذي كان خلفية لصديقه - مزينا برسومات يابانية.

لألس تعلق الصور اليابانية الأولى وتبنياتها من قبل فان كوخ في طوابق منفصلة عالية الضوء، بينما الحساسات الضوئية العالية للمطبوعات في عظمها اللونية تطالب ضوءا منقظا. بالرغم من ذلك استطاع المعرض بما يعرضه: ٤٠ لوحة زيتية، ٣٠ تخطيطا وما يقارب ١٠٠

مطبوعة يابانية مختارة، استطاع ان يوصل ساتمناه فان كوخ نفسه من اليوتوبيا اليابانية بوضوح، مستجد المحاولات تلك الوحدة والهدوء التي التمسها الرسام (غير الناجح!) نفسه من خلال التخطيطات وبالتالي اللوحات في هولندا وبلجيكا آنذاك. حتى في باريس التي كان يدور بها شبح اليابانية لم يجد الرسام تحقيقاً ما يشده، لذلك تراه يعلم أخاه في إحدى رسائله وبخيبة انه يريد تأسيس يابانه الخاصة في جنوب الأتليم. ثم تراه بعد ذلك أيضاً يدعو زسلامه الرسامين إميل برنار، بول شوغان ليؤسسوا معاً في «البيت الأصغر» الذي اجراء خصيصاً عند قصر لامبرتيني في ايلز جماعة أخوية فنية علي هدى الطريقة اليابانية المثلالية. وغوغان الذي كان ملغساً بشكل مسرّن تراه يقبل المعرض ليس لفنائه بمشروع فان كوخ وإنما أكثر لأنه بالحصول على الدعم المالى والمساعدة من قبل تيو الذي كان يتحمس لكل مشاريع

أخيه. وفي أكتوبر عام ١٨٨٨ يأتي غوغان إلى أريز. ولكن بعداً بأسبوعين يتخاضم الرسامان المتحمسان، بحيث إن فان كوخ يهدد صديقه بموسى الحلاقة-والتي سيقلع أنفه بها في النهاية. في اليوتريهات المشهورة لفان كوخ هو تصويره لنفسه علي هيئة كاهن ياباني. لم يكن تأثير اليابان كبيراً في رسم آخر كما هو في هذا البورتريه إذ يظهر فيه حاسر الرأس، أقرع. لقد عمله عندما كان له ٣٥ سنة من العمر. في أريز. حتى عينيه رسمهما علي شكل لوزتين، كما هو شكل العيون اليابانية. من المثلث للنظر انه كان قد رسم البورتريه علي شرف مجيء غوغان. لذا تراه يعمو الإهداء الذي خطه علي حافة اللوحة (إلى باول). ولكن رداً طبعياً علي خيبته من فشل مشروعه اليوتوبى هن الأخوة اليابانية والذي لم يتبق منه سوى وهم.

إن اللوحات التي كانت ستفنى المعرض كانت غائبة لوجودها في فوج

أرت موسيوم - جامعة هارفارد والتي لا تعيرها الجامعة بسبب راقتها والخوف عليها من أن تتحطم. عوضاً عن ذلك يشاهد المرء في المتحف تلك الكتب والمطبوعات التي سحرت الرسام بغفلتها لدرجة أن الرسام كان يجد في نفسه الكفافة لنقل مضامينها بحب إلى عالمه الفني.

بعد خمسة أشهر من بورتريه الكاهن الياباني، وبعد فشل يوتبياه اليابانية نرى فان كوخ يسلم نفسه (طواعية) إلى بيت المجانين في سانت ريمي دي بروفينسى. وفي رسائله المتعددة التي كتبها قبل وفاته في مارس ١٨٩٠ تغيب باستمرار كل الاستشهادات الخاصة باليابان. ولكن في مئات الصور التي ستنشأ بعدها لم يكن من الصعب ملاحظة رؤية الحائير الياباني عليها ■

## نجم والي

## البحر

## الكاتب

فصدر العدد الأول من مجلة «الكاتبة» الشهرية الثقافية من لندن وپراس تحريرها الشاعر نوری الجراح، وتلف من حولها نخبة من كاتبات وكتاب العالم العربی، وشعارها «مغامرة المرأة في الكتابة، مغامرة الكتابة في المرأة».

في العدد الأول من «الكاتبة» نصوص قصصية ومقاطع روائية وقصائد ومقالات وبحوث وآراء وتقد كتب لـ ٣٨ كاتبة وكاتبة من اثني عشر بلدا عربيا هي: لبنان، مصر، سورية، فلسطين، تونس، العراق، الإمارات، السعودية، السودان، الأردن، قطر والسودان.

في «بيان» (الكاتبة) نقرا أن المجلة «تتبنى نشر كتابات أدبية وفكرية وإطلاق سجلات مفتوحة تجمع الآراء المتباينة على قاعدة التسليم بمبدأ الحق في

الاختلافه وتتجاوب مع الرغبة في مقاومة واحدة التفكير في الكتابة والسلوك» وانها «في ظل غياب كل منبر ادبي حر يعني بإبداع المرأة، وبالكتابة المنحجورة حولها، تطمح «الكاتبة» أن تكون أرض اتصال وتواصل وقضاء يستقطب نساء يلجأن بالكتابة نحو طليعية الكشف المحرر عن الذات، ونحو ذاتية غير مشروطة، وغير مقيدة، إلا بمقاييس الجودة الفكرية والجراة الجمالية، وتستقبل أيضا نتاجات كتاب ومبدعين يتشوقون إلى هذه المغامرة، ويتحمسون لها».

واللزاما من المجلة بما جاء في بيانها الذي نشر في وقت سابق، فقد استقبلت على صفحاتها احتياجات السلام عربية مهاجرة وأخرى مقيمة في الأوطان، في سعى منها لتكون منبرا يثير النقاش حول الأنوثة والمرأة عبر مختلف القضايا الفكرية والجمالية المتصلة بالكتابة والحرية والاختلاف والمقوق الفردي والاجتماعية، ولتطور والحداثة، وتقد المجتمع الذكوري.

و «الكاتبة» لا ترى في نفسها نقطة بداية، وإنما هي كما جاء في بيانها محاولة لاستئناف مشروع نقدي وجمالي يندرج في تراث عربي تنويري طويل الأمد لم تتوقف محاولات تهميشه، وبالتالي فهي تطلب حاجة حضارية ملحة في مواجهة زمن مزووج البشاعة لا يقتر فيه من بديل عن الاستبداد سوى فكر القطيعة مع العصر والمستقبل».

كتب جورج طرابيشي «صورة

(الأخرى) في الرواية العربية، وهو بحث روائي فيما يطرحه ويراه من خلال رواية «اصوات» لسليمان فياض، متوصلا إلى أن الروائي يلقب بمقاييس الرؤية في رواية شرق - غرب عندما ينتقل بنموحه من نقد الآخر إلى نقد الذات لأن رفض «الآخر» ليه، يعادل موت الذات.

صباحي حبيدي يتقصى الشيق «صوتها» اغراء الجسد ما بعد الحداثي، السجال الفكري الدائر في أميركا حول ظاهرة ماونو. هناك من يرى أنها نجمة طليعية «أحمت ثقافة الهامش في ثقافة المركز» ومن يرى أنها «الشكل الأكثر وضاعة وانحطاطا للثقافة النسبية، حيث استهلاك الجسد في لعبة الإغراء وتعميم للبنود الجنسي».

أروى صالح، يكتب في «الحلق عاشقا، نقداً لشخصية الحلق العربي في موقفه من المرأة».

صبري حافظ يكتب في مقالته: «في نقى بنية الفكر الأبوي، النظرية النسوية الحديثة في العالم، من خلال أبرز أثارها ومفاهيمها».

منى حلمي يكتب في «في التي كتبت» حول مصطلح الأوب النسائي والكتابة النسائية وهي لتساؤل: أهو فيج مرسوم للمرأة، من قبل نقد الثقافة السائدة.

سلفيا نف (وهي كاتبة سويسرية) كتبت بحثا حول الفئات التشكيلات العربيات وورهن في التأسيس لنن اللوحة من خلال جانبية سرى وميلين الخلال وأنجي السلطان وسلوى روضة

شاعر ونزيهة سليم وتام الكحل وعفت  
خارجي وغيرهن. وترى الباحثة أن رسامات  
العالم العربي اليوم يتجذرن أعمالاً رائعة  
في ظل تجاهل نقدي صريح.

فاطمة أحمد إبراهيم، رئيسة الاتحاد  
النسائي العالمي، كتبت شهادة في المرأة  
والدين في السودان، حول أوضاع المرأة  
هناك، وترى أن النساء السودانيات  
الضحايا الأول لـ «الحول الإسلامية»  
والحرب الأهلية في الجنوب. فقد رجعن  
إلى الحبس في البيوت بينما لا يحظر  
الإسلام على المرأة العمل السياسي، ولا  
يحرمها من حقوق مساوية للرجل.

سهير سطي كتبت في «الكتابة  
والقلم» حول محاكمتها في الأردن على  
كتابتها واستعمال سيف القضية  
الأخلاقية ضماً، بينما تمكّنها الأوصاف  
ومساعات البيوت الفاضلة بكل ما هو  
رخيص ومسيء للإنسان.

رنا قباني تعترف بأن «الغرب يرفضني  
والأصوليون أيضاً» وترى أن سلمان  
رشدي أحق ولا أريد لخيالي أن يكون  
استقرازي خيالي. وتبدي قباني رأيها في  
استعمالية الثقافة الغربية في مواقفها من  
الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية.  
وتعتقد أن الغرب أصولي وأن ليبراليته  
ليدها محاكم تفتيش، وأنه لو الفتحت  
أفغان غاز أوروبية في المستقبل، فمن يكون  
ضحاياها غير المسلمين. وتعتقد أن شروط  
صناعة مثل هذه اللحظة المساوية قليلة  
الآن في أوروبا.

في القلم والسرد: نصوص من حنان

الشبيخ والمفرد الساخن» هدي بركات  
محبات الخضمين» سائلة صالح وقصة حب  
شوقي» سولي نعيمى «الملائكة» نجوى  
بركات «نافذة معلقة في الهواء».

في الشعر قصائد من دانييل صالح  
«جنون نصيل» موزية أبو خالد «ماء  
الهزيمة» الهنوف محمد «فاكهة الموت»  
مها خالد «الهواء الأكثر عملة» هائلة  
ارتاوط «اللقى العاموى».

تميزت المجلة بعدد من المزايا كتبت  
فيها:

(أصوات): هدي بركات (لبنان)، «ذكورة  
وأثورة» صافي ناز كاظم (مصر)، «

يا أيها الإنسان» ليلى الطنبسى (سورية)  
«معلقة ثالثة».

(شرفات): نهى رضوان (مصر) «١٠ =  
إبراهيم» زكية مال الله (قطر) «لكي تكون  
من النساء» هدى بن غشام (تونس) «العجب  
كله».

(تجارب): أهداف سوييف «خوف من  
النسيان».

(رجال داخل الضر) هادي سعيد «قرط  
لا يليق بأحزان هزيران».

(المفكرة): فاطمة موسى محمود «أوراق  
شخصية» بيت صفيين في شارع محمد  
على».

(ملاحظات): مى غصوب «رحلة في  
إبداعات مينة خارجة من الحرب».

(عودة النهر): الشبيخ عبد العزيز  
السمالي، «رفع المسلمات عن حجاب

المسلمات» وهو نص فكري حول تحرر  
المرأة كتيبه العلامة التونسي في العام  
١٩٠٦، واستند إليه بورقيبة في صياغة  
الفكرات المتعلقة بالمرأة في الدستور  
التونسي.

في زاوية «كتب» كتبت أهداف سوييف  
(البرلمان المحتجب) حول كتاب فاطمة  
المرينسي الجديد «الملكات المنسيات في  
الإسلام». وكتبت سمر الأمين «طفيلان  
شخصية الرواية» وهي تساؤلات حول  
«ماذا تكتب القاصة العربية الجديدة  
اليوم» من خلال ثلاث مجموعات قصصية  
للثلاث قاصات عربيات شابات.

وكتب الناقد الموسيقى محمد حجازي  
«وراء الموسيقى» حول كتاب شهرزاد قاسم  
حسن «دور الآلات الموسيقية في المجتمع  
التقليدي العراقي».

وكتبت بشينة هلال «الوجه المشرق  
للجنون» حول كتاب دغتاب الجنون في  
الثقافة العربية، لحيان السمان.

في «لصانين» وهي الصفحة الأخيرة  
في المجلة كتبت الروائية الفلسطينية  
ليانة بدر «خفة العهد وجرة الثمرة»  
ورقات من دفتر شخصي حول الشرق  
والغرب والكتابة والأثورة والحيرة. ■

على أحمد

لم تخلف أسطورة التقدّم في الجنوب سوى الأعطال وفقدان الوهم. لو أرادت اختصار معنى هذا الفيلم لقلت إنه يتناول العلاقة بين النظامين القديم والجديد من وجهة نظر بلد متخلف يمثل جميع الدول المتخلفة في العالم. وتعليقي للمصاحب للفيلم يعبر عن موقفي بهذا الخصوص.

كانت نظرتي أكثر نعومة عندما كان يصور الفلامه الأولى في عقلية وسرديا قبل أربعين سنة. أما الآن فقد تغيرت، وهو لا يخفى أن يعتبره أحدهم واعظا أخلاقيا: «كانت أعمالى الأولى مثل أيام السمك السيوف Lu tempo di li pisci spata» خالية من التعليق المصاحب كما لو كانت تتضمن نوعا من الحثّ المستسلم لعالم لم كان قد حكم عليه فعلا بالإخفاء. وقد كنت في حاجة إلى وقت طويل حتى أفهم أنه لو كان مقدرا على المهن الصرفية بالزوال. تلك المهن التي تأخذ من أشكال الحضارة أعمقها وأسماءها، والتي كانت نتيجة لتراكم التجارب عبر آلاف السنين ~ فمن واجب الجميع الدفاع عنها، أو التعرف عليها على الأقل. أنا أشعر أنه قد تم القضاء بطريقة سطحية على مجموعة من القيم في الجنوب من خلال سيطرة الآلة واكثوية الرخاء، وأنه لم يجل محلها إلا الخواء. أكثر أنه عندما ذهبنا لتصوير عصابات أورجوسولو في سردينيا لم يكن هناك وجود بعد للمختبرين، ولو حدث أن ظل أحدهم بالميدان حتى ساعة متأخرة أصبح به أحد السكان لا ستضافته بمنزلة أربو أن يكون واضحا أنني لا أجد هنا الحضارة الريفيه عن تعصب، لكنني أدعوك للتأمل: هل كان من الممكن الوصول إلى ابتكار غرفة الإعدام بالغالب دون قلهور مجتمع الآلة».

كل ما في الأمر. ثم هناك حقيقة أن العمل بالسينما يستهلك من يزاوله بالالتزام لسؤال الواجب متمسكا بالأخلاقية في استخدام قدراتها على الإيحاء الضفي. ما زالوا يتحسّنون اليوم عن ضرورة التخصص، حتى فيما يتعلق بحرفة القتل المجرور، دون الالتفات إلى المعنى الحقيقي للتخصص: الاعتناق الكامل لفكرة ما، لعقيدة ما، بل وأكثر من ذلك لرؤية محددة للعالم. إن وجهة النظر الحادية ليست إلا ضربا من الضداع، خاصة في عمل مثل عملي، حيث يؤدي تحريك آلة التصوير لبعضه ستيمترات لا أكثر إلى تغيير الرؤية بالكامل.

إن أسلوبه في العمل هو: للملحة التفاضيل من هنا وهناك دون معرفة ما يريد بشكل واضح. لكنني أعرف جيدا ما لأريد. ثم أترك الأشخاص يتحركون ويحسرون أمام عين الكاميرا بصورة طبيعية، وهذا ما فعله في كالأبريا التي أنتجته القناة الأولى بالتليفزيون الرسمي الإيطالي Rai-uno بالاشتراك مع شبكة الخمسة نجوم، الخاصة العاملة في كافة مناطق إيطاليا.

ويشرح: لقد حاولت أن أخرج فيلما بسيطا للغاية، لاعتقادي أن السينما لابد لها من أن تضطلع بواجب اجتماعي، وأن تتمكن من إعادة الإحساس بالهوية الذاتية للأشخاص هذا هو الدافع الأول وراء في كالأبريا: انعدام الإحساس بالهوية التي يعاني منه الجنوب. أضف إلى ذلك أنه قد صدمتني تلك القبة من الإحتقان والجهل والتحاميل المخيمة على كالأبريا، وتلك الشعور بالاستعلاء الذي يشعر به المجتمع المتحدين في مواجهة البلاد الفقيرة، بينما

## إيطاليا

### مهرجان السينما التسجيلية في فلورنسا

في الخامس من ديسمبر الماضي أسدل الستار الختامى لمهرجان سينما الشعوب التسجيلية والقصيرة الثالث والأربعين الذي بدأ في السادس والعشرين من نوفمبر، وانتهى بالعرض الأول لفيلم «في كالأبريا» تقديرا للمخرج الإيطالي فيكتوريو دي سينا بعد غياب عن الحقل السينمائي دام أكثر من ١٢ سنة.

فيكتوريو دي سينا أحد أساتذة السينما التسجيلية الإيطالية ما بين الخمسينيات والستينيات.

في عام ١٩٨١ كان قد انسحب من ميدان العمل السينمائي وعاد للإقامة في بيته في إقليم كالأبريا بالقصى الجنوب الإيطالي مصريا بأن الداعي وراء ذلك هو: «رعاية شملوني الصالحية وإعادة بناء وجهة نظري إزاء الواقع».

كان يشعر حينئذ بأنه لم يعد لديه ما يقال: وكان معين الفكري قد نصب، هذا هو

## الإشارات والتبهمات

والآن؟ الآن قد عادت إلى الرغبة في العمل... في كالابريا أو في روسيا لديهم. إن العالم مليء بالمناطق المظلمة التي تنتظر التكثيف عنها، وبالحقائق المحتاجة إلى التحقيق منها.

وقد منحت هيئة التحكم - المكونة من جون ارشر، وجان بيير جورين، ورولف دى هير (٢) -، الجائزة الأولى للمخرج بول بوليوكوفسكى Pawel Pawlikowski - المولود في وارسو ١٩٥٧ - عن فيلمه ملاحم صربية Serbian epic.

١٦ مم ألوان ٤٠، إنتاج إنجليزية ١٩٩٢، حصار الصربيين لسرايفو، دخول الكاميرا لأول مرة في معسكر صربي، حيث يقدم لنا قائد الكتبة جيشه وشعبه وتقاليده، في قصة قلبية يبدو كأنها تجري في العصور الوسطى، تدعو إلى إعادة النظر في المفاهيم الإثنية العرقية المتعصبة وفي نظام التولية / الأمة ذاته، وجائزة أفضل بحث للمخرجة شانتال اكيرمان Chantal Ackermann - المولودة في بروكسل ١٩٥٠ - عن فيلمها شرقا D'es.

١٦ مم ألوان ١١٠، إنتاج فرنسا ١٩٩٣، مشاهد حياة يومية ومناظر طبيعية من شرق ألمانيا حتى أوكرانيا وروسيا في رسالة مطولة بالصور تظهر مشاعر الحب الموجهة نحو إيقاعات وعادات العالم القديم، وجائزة تقدير - غير متوقعة - لأفضل فيلم «أنثروبولوجيا وصفي» للمخرج الإيطالي المبتدئ - المولود في إريتريا ١٩٦٣ - جانفرانكو روزي Gianfranco Rosi - عن فيلمه المراكبي Boatman، من تصويره.

١٦ مم أسود + أبيض ٥٦، ناطق بالإنجليزية والهندية والإيطالية، إنتاج إيطالي / أمريكي ١٩٩٣، المراكبي في نهر الجانج يصحبنا في رحلة نرى الهند من خلالها ضاحكة، وأحياناً مضحكة، ترضى إنسانيتها الهائلة الشريرة الجميع: السائح وابن البلد معا.

وقد عرض المهرجان حوالي ١٢٠ فيلماً، منها ٦١ في إطار العروض الأساسية: المسابقة، السينما والفن الوثائقي، الأفلام القصيرة، الأحداث الخاصة، ٩ في إطار العروض الاستراتيجية Retrospectiva، السينما في إيماننا، ٢٤ في إطار تشايسة الموسيقى، ٢ في إطار الأفلام الوثائقية، ١٠ في «الزوايا» التفسيرية، للمخرج جان روش (٣)، وقد عرضت موزعة على: سينما أتيله الفيليري، وسينما جولوني، وسينما سباتسيو أونو، وقاعة العروض السينمائي بالمعهد الفرنسي التي استضافت ضمن عروضها في إطار «العرض الاستراتيجي» فيلم «يوسف شاهين وأوائه» إخراج جان لوى كومولى Jean Luis Comolli، ٥٣ في إنتاج فرنسي ١٩٩٢ (إقاعات المخرج المصري يوسف شاهين - معروف ومحسوب ومحترم في إيطاليا أيضاً - بالسينارست رفيق الصبان، والكاتب محمد سيد أحمد، ومركبة الأفلام رشيدة عبد السلام، حيث تتعرف على أسلوبه في التعامل مع مثليه، ومفهومة عن السيناريو، ثم مواقف الملتزمة كملقف وسينمائي).

ورغم الانشغال لعام بالجو السياسي فقد تجع المهرجان هذا العام في جذب

الجمهور المتحمس على الأقل، ونال استحسانه واستحسان النقاد معا، وهو أمر نادر.

نظرة خاطفة على شاطئه سورينتو أما المهرجان الذي لم يحظ حتى باهتمام النقاد هذا العام فقد كان مهرجان لقاءات سورينتو السينمائية الذي اختتم أعماله في الحادي عشر من ديسمبر ٩٣، رغم تقديمه لبثوثاً ممتعة من السينما الروسية المعاصرة. وقد صنف الجمهور لفيلم مياه معيade Neitraine Vode ١٩٩٤، للمخرج فلاديمير بيرينسكافين تلميذ دونسكويي Donskoy، ويعالج بأسلوب كويدي متع علاقات المستكرين في جو الحرب الباردة. أما تلك الجديدة في جوركي بارك Nieschusni Sad للمخرج السوفيتي القديم في أمريكا فيكتور جينسبورج فقد حظي باهتمام الوعزين لواجهته لمشاكل البطالة والعمالة غير القانونية بقسوة وجراة على انغام الروك السوفيتي. ويصور فيلم ملاكة في النعيم للمخرج المبتدئ يوجين لوجونين شباب السبعينيات المغفل اليأس بطريقة أخشن مما قدمته السينما حول نفس الموضوع في الثمانينيات. وقد غلب على الأفلام الملتزمة - هذه وغيرها - الاهتمام بالحب وهجرة اليهود والموسيقى والجنس وأسلوب السينما الأمريكي، وكانت السمة الظاهرة في المخرجين الروسين هو صغر السن نسبياً باستثناء بيرينسكافين الذي امتنع عن حضور المهرجان شخصياً. ■

المحمود إبراهيم

هوامش

١ - فيكتور دي سيتا Vittorio De Seta (١٩٣٣) مخرج سينمائي إيطالي: عصابات اورجوسو - Banditi a Orgoso ١٩٦١، نصف رجل - Un uomo a metà ١٩٦٦، أخرج للتلفزيون: منكرات معلم ١٩٧٢. Diario di un maestro

٢ - هيئة التحكيم: جون أوش John Archer: منتج ومخرج نسجيلي سينمائي وتلفزيوني اسكتلندي؛ رئيس قسم الموسيقى والفن، في الـ BBC باسكوتلند، طاف العالم خلال عمله في الأفلام التسجيلية وتعرف على العديد من الشخصيات أهمها جابريل جارسيا ماركيز. فاز عمله كمنتج (Is that all there is من إخراج لنساي اندرسون) على جائزة خاصة من لجنة تحكيم مهرجان الشعوب ١٩٩٢، وجائزة الفضل فيلم وثائقي في مهرجان الأفلام القصيرة في أوبسالا ١٩٩٣.

٣ - جان بيير Jean Pierre Gorin: ناقد وسيناريست ومخرج سينمائي فرنسي، اشترك مع جان لوك جودار في تأسيس جماعة السينمائيين السياسيين المتطرفة «تزيجا فيرتوف» عام ١٩٦٨، وأخرج من خلالها ثلاثة أفلام: رياح الشرق ١٩٦٩، نضال في إيطاليا ١٩٧٠، فلاديمير وروزا ١٩٧١. وأصل - بعد حل الجماعة - التعاون مع جودار في كله على ما يرام ورسالة إلى جين ١٩٧٢، وهذا وفي مكان آخر ٧١ - ١٩٧٧. يدرس السينما في جماعة سان بيجيو بكاليفورنيا في أمريكا من عام ١٩٧٥. عمل كمساعد مخرج مع كويولا في أبو كاليبس الآن، وكتب سيناريو الولد للمخرج الفرنسي لوى مال.

يعمل حاليا في السينما التسجيلية بأسلوب جديد. يهتم بالتفاصيل الدقيقة في الحياة والعلاقات الاجتماعية: يوتو وكابينجو مسمرات روثينية، حياتي للخبولة، رسالة إلى بيتر وقد عرضت جميعا في مهرجان الشعوب في السنوات الماضية.

٤ - رولف دي هير Rolf De Heer: مخرج استرالي من أصل هولندي؛ فاز فيلمه الولد الشقي بوبى بجائزة لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان البندقية الأخير، وقد سبق تقديمه في عدد سابق من القاهرة.

٥ - جان روش Jean Rouch (١٩١٧): سينمائي فرنسي، استاذ في السينما التسجيلية الإثنولوجية أنا مجرد زنجي ١٩٥٧، الحرم البشري ١٩٥٩، وثائق صيف (بالاشتراك مع ف. مورين) ١٩٦٠، النصر Jejuar ١٩٦٥، واحدة واحدة ١٩٦٩، ديونيسوس ١٩٨٤.

## عطايا الغرب

## المسومة

## مقابلة مع سيرج لاتوش

يتعلق موضوع مناقشة هذا العام في الملتقى الدولي الثاني للفلسفة الاجتماعية بروح العطية في قيمها التضامنية. وقد دام الملتقى الذي نظّمته جامعة سياليرنو بالاشتراك مع المعهد الإيطالي للدراسات الفلسفية، ثلاثة أيام: من ٩ إلى ١١ ديسمبر ١٩٩٣. وربما بدأ الموضوع وكأنه امتداد لنقاش حوليات أعياد الميلاد المجيد الطفولية للتصالحات، لكن كلمة: العطية البريئة الأولى، يعقبها في عنوان الملتقى الفاظ: العقد أو اللاتبر، ونقد النفعية، وفي رأي كاييه ولاوتوش، «أن ضرورة الكلام عن العطية لا يمكن في الواقع إلا أن ترتبط بنقد الاقتصاد الاجتماعي الحديث. وكعنصر في المواجهة فإن العطية هي التي تقاس بالقسوة النفعية. ولكنها أيضا عنصر من عناصر الاستحالة، أو الحدودية، المعطاة لواقع يحكمه العقد - حسب رأي جارواتا الذي يحيلنا إلى ضرورة التفكير من داخل نظرية مناسبة عن الأنداء، كما قال فيرماني إن حقيقة العطية المضادة - من حيث كونها الهدية والسهم في الوقت ذاته - تكشفها إدواجيتها اللغوية، كما يرى مانتاسريلا. بل قد تصل العطية في نتائجها إلى حد أن تأخذ شكل قربان الممتنع بالحرية الشخصية الذي ترضعه الرغبة للسلطان، حسبما ينهنا إليه أوليفيري وقد اخذتم روبرتو إسبوزيتو أعمال الملتقى قائلًا:

## الإشارات والتبیهات

ritorio خاصة، لكنها ذات منطق وقائم. أنت ترفض فكرة إضفاء صفة الطبيعة على القيم الغربية، أي لا تعتقد أنها قيم نشأت في ثقافات أخرى وأن كل ما فعله الغرب، أنه ساعدها على البلورة. أتريد أن نتحدثنا عن ذلك ؟

● إن هذا اعتقدت أن لدينا السابق. اعتقد أنه يمكن التفكير في الثقافة الغربية كعضد/ ثقافة Anticultura سبينة الرغبة في ابتلاع كل ما عايناه. شكل من أشكال المنطق الذي يمكن معياره بما فعله نظرية جوميل (٢) عند المنطقيين. ليس هناك وجود لكل ما هو كل. وبماثل لا يمكن أن توجد ثقافة. جميع الثقافات. لا يستطيع الغرب، في مشروعها هذا، إلا أن ينكر ذاته كثقافة وأن يحطم كل الثقافات الأخرى، سونفا ذاته كعامل أحداث وعزل. هذا بالإفساد إلى أن المنطق العالمي الذي اتخذ شكل الحقوق الإنسانية يستبعد الكائن الإنساني الواحد المتعزل. هذا هو ما حاول عرضه وهو ما ينضج، بصورة دامية لانس في تجير التاريخ المعاصر.

● لكن نتخضج في ذلك. لا شيء هو سوية ما ترمى إليه. أنت لا تستخدم الاقتصاد كاستوى مميز في تحليل المجتمع، اليس كذلك؟

بالفعل، الاقتصاد في رأيي ليس أكثر من أحد المظاهر، أحد الأبعاد المتعددة لنظام ثقافي واعتقد أنه يمثل فيه كفايته التقنية. ولكن هناك خصوصيات أخرى لها عندئذ نفس الأهمية. كحب السيطرة مثلا.

هل كانت، هذه الرؤية للاقتصاد. قد تحدثت بالفعل قبل انضمامك للـ M.A.U.S.S (٣) ؟

الاصح، وكنت اعتقد أن التناقض الرئيسي لم يكن بين البروليتاريا والبورجوازية. ولكن بين العالم الغنى والعالم الثالث. ولذلك فقد أريد أن أظهر أنه كان بالإمكان التحقق على المستوى العالمي من الإفقار الذي تحدث عنه ماركس، والذي لم يتضح بصورة جلية في البلاد الغنية سنوات السنينات

● تحدثت في تعريف العالم، عن غرب متعذر الوجود، لا يتطابق مع فكرة الشعب أو الثقافة أو العقيدة. ولكن، طالما أن للغرب شكلا من أشكال الوجود أيا كان، ليس من الضروري الاتفاق على مصطلح ما ؟

اعتقد أنه يمكن الحديث من الغرب كالة تقنية وعلمية جبرية، لا يمكن تحديد أساسه الجغرافي الأصلي، لكن حدوثه خلال الأحداث التاريخية أصبحت تصويرية. إن ما يبدو لي أكثر أهمية هو فهم منطق الكينمايكات الغربية. بدلا من إضفاء هوية على غرب محدث نذغ تحتها مرة أخرى ببعض الشعوب وبعض الأقاليم. ففي اعتقادي أن الغرب اليوم موجود في كل مكان ولا وجود له في أي مكان: إنه في رأسنا فقط، في خيالاتنا، يتخضم شعوبنا لا نعتبرها غربية، لكنها، تعريف، حتى النخاع، كاليابانيين.

واعتقد أن هذا لمنطق الشرس، التقني الاقتصادي معاً، هو الذي يميز الغرب الحالي.

● فالغرب إذن يبدو لك كمشاحة خيالية، معبوءة من أية أراض إقليمية -ter-

امام تعقيدات مادة غامضة كالعلمية فإن ملقى الفلسفة الاجتماعية الإيطالي لم يتراجع للوراء خطوة واحدة خشية المواجهه. بل يطمع بالقياس إلى سلفه الفرنسي أن يمثل ازبواجية الحديث وأن يجعل على عاتقه كل ما يحويه من هموم

لا يمكن لأحد بعد أن سمع سيرج لاتوش<sup>(١)</sup> يتكلم أن يتخيله في حالة غضب مفرط. فالوضوح الفكري، والحساس للشعوب والثقافة وللأشياء، هم أكثر ما يميز هذا الفرنسي المتخصص في مسائل العالم الثالث. وفي التقرير الذي تلاه بصالة قصر سرادى كاسانو (المقر النابولياني لندوة: «العلمية، العقد، التحذير، نقد الطبيعة») حول «العلمية في موريتانيا»، ويصف الإحصاءات غير العادية للتطابق المحلية والنشأ بالتمتع، وهي عناصر لها معناها في إطار النظم الاحتفالية والتضامنية المعقدة في موريتانيا.

وقد أرجع بعضهم إلى أبحاثه التقنية حالة الغضب المفرط حول تعريف العالم، مستشهدين ببعض كتبه المبدعة نقد الإمبريالية، هل نرفض التقنية، تعريف العالم كوكب الغرقي.

وقد التفتينا به أثناء الملتقى النابولياني وسالناه:

● ما الذي دفع بك إلى الاهتمام بمشاكل العلم الثالث؟

العلاقة بيننا قديمة. فقد دار بحثي لندكتوراه عام ١٩٦٦ حول «الإفقار العالمي» كنت أياها ماركسيها، أو ساويا على



## الإشارات والتنبهات

من سفر الرؤيا . إن ما ابتغيه أنا ليس إنقاذ مجتمع محكوم عليه بالفشل ولا بناء مجتمع المستقبل..

إن تحليل المجتمع الكبير يحرر قوى اجتماعية جديدة ويجبر المنبوذين على تنظيم أنفسهم من أجل البقاء، بابتكار مشروع اجتماعي. ومن الملحوظ الآن، ولو في صورة جنينية، أن الناس في ضواحي مدن العالم الثالث لم تعد تنتظر شيئا من الغرب، لكنها ببساطة تنظم نفسها كي تحيا وتنجح في ذلك، وبشكل جيد نسبيا، ولو في ظروف تقشف مستحكم. هناك جز من السعادة في بحور العالم الثالث البائسة.

● في دراساته، عندما تتحدث عن ضرورة أن ينظم المنبوذون أنفسهم، هل تقصد بذلك الإشارة إلى روح العنصرية (ه) وإلى خطرهما ؟

استخدام الغرب، الذي لا يمكن اعتباره كريما على أي نحو (العنصرية، هو أيضا للسيطرة على بقية العالم، على عكس ما تذهب إليه بعض مواقف نقد الماركسية من أن الغرب يسيطر على بقية العالم مجرد استغلاله. لكن السيطرة الغربية أكثر خيلا من ذلك، إنها توسع عمر الكرم، والمساعدة التقنية، والرغبة في «التحضر، Civilzaze» . من الصعب جدا مقاومة سيطرة تقدم نفسها بواسطة الإغرام والعطية.

● إننا نتحرك في إطار متناقض: وربما يرجع ذلك إلى طبيعة العطية المنهجة. من ناحية يسيطر الغرب بواسطة

العالم، فاحتوتهم اللوائح والإحصائيات. وتم إخبارهم أنه طبقا لمعدلات اليونسكو تعتبر قيمهم الحياتية منخفضة، ومستوى التنظيمات المدرسية والصحية متدهورة، وأنهم يعانون من نقص غذائي.

● ولقد عند هذه اللحظة التي علموا فيها بذلك، أصبحت هذه الشعوب متخلفة بالفعل..؟

نعم، لأنها أصبحت الطرف الأثني في علاقة الاختلاف. ولقد تحول سادة الصحراء والغابات إلى خرق بالية. وإلى شعوب ذات ثقافة غير شرعية بمجرد، إعلامهم بتخلفهم. ويقولهم النثر بعين «الأخر، بعين الغرب، لم يعد لديهم عيون لرؤية أنفسهم، ولا الفاظ للحوار فيما بينهم، ولا آيات لعمل أي شيء. وقد حرموا أنفسهم بمحض اختيارهم من إمكانية الحياة بصورة كاملة، لا هي بالمتقدمة، ولا بالمختلفة.

● عنوان كتابك الأخير هو «سفينة الغرقى»، هل يدور حول أسطورة المجتمع الكبير الذي غرق؟

نعم، رغم وجود البلاد المتقدمة والمختلفة معا على سطح نفس السفينة.

اعتقد أنك توجه الدعوة إلى التخلي عن الميول اللاهوتية الكارلية المروعة وتصبح بالنظر شيء ما من طرف هؤلاء الذين يسميهم ليوناردو بوف «البرابرة الجدد» اليس كذلك؟

من الضروري التخلص من هذه الأساطير المسيحية أو الماثوية المستمدة

نعم . قبل تأسيس «الحركة مع البن كاييه وأخرين، كنا أعضاء في» رابطة نقد العلوم الاقتصادية والاجتماعية، وكنا متأثرين بماركس، بنقدته لنظام الإنتاج الرأسمالي، لكننا كنا نرفض أيضا الاقتصاد كبعد أساسي للواقع اليومي المعاصر. كنا نتساءل حول أصل سيطرة هذا التصور الاقتصادي. ولهذا فقد استعندنا مفهوم كورتيلوس كاستورياينيس للمؤسسة التصورية للمجتمع (4). الاقتصاد وليس طبيعيا ولا معلومة زمنية. لا يولد الإنسان في الاقتصاد، وليس هناك وجود للاقتصاد عند الحيوان، فهو إذن شيء مبتدع يمثل إحدى خصائص العالم الحديث .

● لا يوجد للاقتصاد طبيعة. كل هذا يسمح باستيعاب إدراكك القاطعة للطاقة التدميرية في المشروع الغربي، في رايك أن تخلف العالم الثالث يمثل قبل كونه نتيجة لتدخل الغرب. في النظر نحو الشكائيات الأخرى الذي ينتج خواء ولا مبالاة.

ليس كذلك ؟

بالفعل، وهي مسألة في غاية الأهمية. فهناك غالبا ميل نحو تعليم التخلف كمسألة قديمة. أنا اعتقد أن كل سكان البلاد المعزولة، كالنيبال مثلا، الذين عاشوا حقبة طويلة دون الاحتكاك بما يسمى الحضارة، ما كانوا متقدمين ولا متخلفين. كانت لهم ببساطة قيمهم الخاصة. ولكن ابتداء من سنوات السبعينيات تم الاتصال بينهم وبين بقية

## الإشارات والتبهيّات

العطية ومن ناحية أخرى تمثل العطية عندنا «الإنجيل» كما تحدثت في تقريرك ؟

قد يبدو تناقضاً؛ لأنه ليس من المعتاد اعتبار سيطرة الغرب كنتيجة للعطية. ومن ناحية أخرى، فإن الغرب، ككافة المجتمعات، ميدان عبور للعطية، حيث كثير من مظاهر الحياة تتطلع إلى المجانية وإلى العلاقات. منطق السوق الاقتصادي مشتملاً على كل عناصر الوجود، ينكر واقع العطية. واعتبار الإنسان خاضعاً لسلط لسيطرة البحث عن مصلحته الشخصية، هو اعتبار مبني على مسلمات وهذا ما يؤدي إلى غموض العطية على نحو ما.

● وكيف يمكن توضيحها ؟

بتحرير الخيال من الاستعمار. لا يتعلق الأمر بتدمير السوق أو إنكار أهميتها ؛ إن مجتمعنا بإمكانه أن يصبح

مجتمع السوق والعطية في آن واحد. إن ما يجب تدميره هو التصوير الإمبريالي للقانون الاقتصادي، الذي يغزو جميع لحظات الواقع اليومي. لكن لا يمكن مواجهة نموذج السوق بنموذج العطية بطريقة استسهالية. بل يجب أن نذيب جميع تجاربنا الفردية القائمة على العلاقات الاجتماعية لا على علاقات السوق في شريحة العطية المتداخلة والمتنوعة ■

أجرتها إليزابيتا كونغالوني

وترجمها م. ا

هوامش :

١ - ولد سيرج لاتوش عام ١٩٤٠ بمدينة فانم Vannes في بريتانى ودرس الاقتصاد في جامعة ليل لمدة ثلاثة وعشرين عاماً، ويدرس الآن بكلية الحقوق في جامعة باريس.

٢ - كورت جوديل Kurt Codel : (١٩٠٦ - ١٩٧٨) عالم منطق أمريكي .

٣ - ينتمى لاتوش إلى جماعة المثقفين والباحثين M. a. u. s. مختلفي الاتجاهات التي انتظمت في الـ Movimento lu-tiltarista antiut ilitarists della scienza العلوم الاجتماعية المناهضة للتفعية. وقد أرادت الجماعة باختيار هذا الاسم للحركة التي نشأت في بدايات الثمانينيات، تكريم الباحث والعالم الفرنسي مارسيل ماوس Marcel mauss صاحب البحث الشهير المنشور عام ١٩٣٤: «دراسة نقدية حول العطية» Essai sur L'edon .

٤ - راجع التفاصيل بهذا الشأن في : تغريب العالم للمؤلف، ترجمة خليل كلفت ١٩٩٢، دار العالم الثالث للنشر - القاهرة.

٥ - اقرأ حول نفس الموضوع : «روح العطية» Lu, l'esprit du don، لجاك جوديت Jacques T. Godbout

الغلاف الأخير

حسين عفيف ١٩٧٩/٦/٦ - ١٩٠٢/١٢/٦

بريشة الفنان

مكرم حنين

